

Lo sviluppo storico dello stile narrativo

Ann Banfield

Abstract

Il capitolo tratto da *Unspeakable Sentences* (1982) presenta un'ipotesi circa la nascita e lo sviluppo dello stile narrativo e in particolare dello stile indiretto libero. In opposizione alle teorie che ritengono che quest'ultimo si sia diffuso per imitazione, Banfield – lavorando all'interno del paradigma generativista – propone una teoria per cui esso sarebbe una possibilità innata del linguaggio, che si realizza per la prima volta, e già nella sua forma compiuta, con la nascita del genere romanzo.

Parole chiave

Romanzo, modernità, oralità/scrittura, stile indiretto libero, rappresentazione.

Contatti

sara.sullam@gmail.com

Introduzione

di Sara Sullam

1. Ann Banfield e la teoria di *Unspeakable Sentences*

Si presenta qui la traduzione del capitolo «Lo sviluppo storico dello stile narrativo», tratto da *Unspeakable Sentences. Narration and representation in the language of fiction*,¹ pubblicato da Ann Banfield nel 1982. La monografia, incentrata in gran parte sul discorso indiretto libero, ha scatenato controversie fin dalla sua apparizione: si opponeva infatti radicalmente alla teoria della 'doppia voce'^{II} enunciata pochi anni prima da Roy Pascal e anticipata da Valentin Vološinov.^{III} Questa teoria, in cui la figura del narratore è di centrale importanza, ha trovato larga applicazione nella narratologia costruita su un paradigma comuni-

¹ Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Routledge & Kegan Paul, London, 1982.

^{II} Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester University Press, Manchester, 1977, p. 26. «We hear in *free indirect speech* a dual voice, which, through vocabulary, sentence structure, and intonation subtly fuses the two voices of the character and the narrator» [«Nel discorso indiretto libero sentiamo una *doppia voce*, che, attraverso lessico, struttura della frase, e intonazione fonde impercettibilmente le due voci del personaggio e del narratore»].

^{III} Valentin Nikolaevič Vološinov, *Marksiz'm i filosofija jazyka: osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*, Leningrad, Priboj, 1929; ed. cons. *Marxismo e filosofia del linguaggio: problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, a cura di Augusto Ponzio, trad. it. Di Margherita De Michiel, Piero Manni, Lecce, 1999..

cativo. Banfield invece, rifacendosi agli studi di Emile Benveniste^{IV} e Käte Hamburger,^V muoveva una radicale critica al modello comunicativo secondo cui «narrare è parlare»^{VI} e proponeva invece, sulla base di un argomento grammaticale, che autore e narratore fossero due costrutti distinti della teoria letteraria, limitando il secondo ai casi in cui «chi scrive crea nei fatti un narratore, e cioè il narratore in prima persona dei racconti in prima persona».^{VII} Nello specifico del discorso indiretto libero, si trattava di decidere se in esso si potessero ravvisare due voci – quella del narratore e quella di un personaggio – o solo quella del SÉ rappresentato.

Ancora oggi, a quasi trent'anni dalla pubblicazione, *Unspeakable Sentences* rimane una pietra miliare del dibattito – ben lungi dall'essere esaurito – sul discorso indiretto libero. Fino al 1993, anno di pubblicazione dell'imponente monografia *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, per ammissione della stessa autrice Monika Fludernik (esponente di spicco della cosiddetta narratologia cognitiva formatasi alla scuola di Franz Stanzel), nessuno era riuscito a offrire una proposta alternativa.^{VIII} Negli studi narratologici, gli ultimi anni si sono contraddistinti per un progressivo scivolamento verso la linguistica: basti pensare alla cosiddetta narratologia enunciativa (che prende l'avvio dal modello chiamato appunto enunciativo di Oswald Ducrot). Ciò ha significato cominciare a fare i conti – la maggior parte delle volte con esiti di rottura – con la 'tradizione' genettiana.^{IX} *Unspeakable Sentences* è del 1982, e sarebbe un imperdonabile anacronismo – non-

^{IV} Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 voll., vol. I, Gallimard, Paris, 1966; vol. II, 1972.

^V Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart, 1957.

^{VI} Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, op. cit., p. 141.

^{VII} Käte Hamburger in Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, op. cit., p. 185. Sembra utile qui notare come le radicali posizioni di Banfield sul narratore abbiano origine negli anni Settanta e costituiscano una reazione all'eliminazione dell'autore dalla teoria letteraria. Banfield argomenta così la propria presa di posizione: «[...] ogni riferimento esplicito alla personalità dell'autore e alla sua presenza 'autorevole' sono espunte dal linguaggio critico; l'autore è reintrodotta nel testo come la voce onnipresente del narratore.[...] A questo punto, 'narratore' diventa un termine proteiforme, che, a seconda delle necessità, copre nozioni diversissime: nelle parole dello stesso Todorov 'l'autore in carne e ossa' o 'qualsivoglia personaggio'. [...] Ricorrere a 'narratore' invece che al termine tabù 'autore' per dar conto dell'ipotetica unità del testo per mezzo di una voce totalizzante ancora più ipotetica è solo un *escamotage* terminologico per superare le limitazioni imposte alla teoria narrativa dalla nozione essenzialmente empirica del testo proposta dal *New Criticism*. [...] Infatti si può dimostrare che l'intenzione dell'autore, convertita ora nel punto di vista di un narratore invisibile, non si ritrova materializzata in nessun enunciato, ma è solo un modo di leggere il tutto, e perciò non può essere messa sullo stesso piano del punto di vista di chi parla, che invece può essere definito senza problemi in termini linguistici.» Banfield, *Unspeakable Sentences* op. cit., pp. 183-184. Tali posizioni hanno decisamente polarizzato il dibattito in campo narratologico, e hanno – almeno inizialmente – influenzato in maniera negativa la lettura della proposta teorica di Banfield, quando non l'hanno addirittura impedita. Solo in tempi più recenti – un momento decisivo si può trovare nel contributo di Monika Fludernik *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* – è stato possibile rileggere alcune posizioni di *Unspeakable Sentences* diversamente.

^{VIII} Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*, Routledge, London, 1993, pp. 3-4.

^{IX} In un interessantissimo capitolo dedicato alla narratologia enunciativa all'interno delle diverse teorie narratologiche Sylvie Patron riporta le parole del più famoso esponente di tale corrente teorica, Alain Rabatel: «Sotto diversi aspetti, la nostra proposta di problematizzazione linguistica del punto di vista [...] rompe con la 'tradizione' genettiana. Ci è sembrato che gli epigoni di Genette fossero rimasti ingabbiati all'interno di un sistema di cui non mettevano in discussione i presupposti [...], allo stesso tempo non si ponevano il problema della mancanza di indici linguistici adeguati per la fondazione di una teoria scientifica del punto di vista: è questo deficit linguistico che ci proponiamo di colmare, se-

ché un torto alla studiosa, che ha preso comunque le distanze dalla teoria di Ducrot^x - postulare anche solo una linea di continuità, una filiazione diretta tra la teoria di Banfield e i più recenti sviluppi della narratologia: certo è che il suo lavoro rappresenta una tappa fondamentale – perlopiù in virtù della sua collocazione temporale – per collocare in una prospettiva storico-critica gli sviluppi del dibattito narratologico nelle loro profonde implicazioni.

Il capitolo che si propone in traduzione rappresenta un punto di feconda intersezione tra il paradigma della grammatica trasformazionale di marca chomskiana e gli studi sulla nascita e l'evoluzione dello 'stile narrativo', una dicitura che chiama in causa – come del resto fa Banfield stessa – Roland Barthes. Attraverso lo studio del discorso indiretto libero, – dominio in cui, come ricorda Bice Mortara Garavelli, «convergono alcuni dei fatti più rilevanti per la teoria della letteratura»^{xi} – Banfield, nel tentativo di confermare il nesso fondamentale tra discorso indiretto libero e letterarietà, offre una propria interpretazione diacronica della nascita e dello sviluppo della lingua della *fiction*, e, per estensione, del genere romanzo (un'ulteriore riflessione sulla questione si trova in un articolo successivo, *A grammatical definition of the genre novel*^{xii}).

La riflessione di Banfield insomma si pone come uno spartiacque: da un lato, per sua stessa ammissione, *Unspeakable Sentences* è il 'figlio unico' (che, nonostante le aspettative di alcuni, tale è rimasto) di una generazione, che, a partire - o a volte deviando, come nel presente caso - dallo strutturalismo, fa dell'incontro tra linguistica e letteratura il punto di avvio per qualsiasi studio; dall'altro, la teoria per cui l'indiretto libero costituisce la 'forma' della prosa narrativa può essere vista come punto d'arrivo di una tradizione formalista.^{xiii} Proprio in virtù di questa sua posizione di 'unicità', *Unspeakable Sentences* si presta oggi più che mai ad essere letto in più direzioni, dai linguisti, dai narratologi, e anche dagli storici della critica: difficile non cogliere come questo, diversamente da altri e più recenti studi sull'argomento, riunisca ancora un sano piacere per la lettura, per la storia e per la storia letteraria, senza mancare di rigore linguistico.

Ciò non deve stupire se si ricordano alcuni dati significativi della biografia scientifica di Ann Banfield, a cui ella stessa accenna nell'introduzione alla traduzione francese di *Unspeakable Sentences*, e che pare quindi opportuno riportare qui brevemente. Formatasi alla scuola di Noam Chomsky alla fine degli anni Sessanta, Ann Banfield si trova a Parigi nel 1969, all'università sperimentale di Vincennes, dove, si ricorderà, insegnarono Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, per citare solo alcuni. Professore di letteratura e linguistica inglese all'università di Berkeley dal 1975, Ann Banfield ha mantenuto vivi i suoi contatti con l'accademia e il mondo culturale francese, dando vita a scambi istituzionali e convegni tra Berkeley e Parigi, e incoraggiando, all'interno dei suoi seminari, la traduzione dei testi di teoria letteraria.

condo le nostre possibilità e nei limiti di questo lavoro [...]» Alain Rabatel, *Une histoire du point de vue*, Publication de l'Université de Metz, Metz, 1997; citato in Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 264.

^x Ann Banfield, *L'écriture et le Non-Dit*, in «*Diacritics*», n. 21, f. 4, pp. 21-31.

^{xi} Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi sul discorso riportato*, Sellerio, Palermo, 1985; ed. cons. Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.

^{xii} Ann Banfield, *A grammatical definition of the genre novel*, in *Polyphonie linguistique littéraire / Linguistik og litteraer polyfoni*, n. 4, 2002, pp. 76-100.

^{xiii} A proposito si veda l'introduzione della stessa Banfield alla traduzione francese di *Unspeakable Sentences* (*Phrases sans parole*, trad. di Cyril Veken, Paris, Seuil, 1995).

2. Cenni sui principi della teoria

Al fine di inquadrare la traduzione, si forniscono di seguito alcuni cenni sulla teoria proposta in *Unspeakeable Sentences*.

Il punto di partenza della teoria di Banfield^{XIV} è l'impossibilità di derivare il discorso indiretto dal discorso diretto e viceversa:

Il discorso diretto e quello indiretto sono spesso una parafrasi l'uno dell'altro: "Mary disse, "Sono stanca"" e "Mary disse che era stanca". Tuttavia, nonostante l'apparente sinonimia, ciò che è riportato del discorso originario non è necessariamente la stessa cosa in entrambi i casi. Perché, come si vedrà, la funzione comunicativa e quella espressiva *non* sono rappresentate nella frase di discorso indiretto; si può invece dimostrare che sono indipendenti dal linguaggio *per se*. Infatti, è nelle differenze sintattiche tra discorso diretto e indiretto che troviamo gli elementi che ci permettono di formulare le regole e i principi della sintassi preposta a esprimere la soggettività.^{XV}

Il punto forte della teoria è quindi il fatto che alcuni enunciati della *fiction* possano essere affrancati dalla funzione comunicativa. Banfield argomenta la propria tesi partendo dall'analisi del discorso riportato, dimostrando il carattere non derivativo^{XVI} di discorso diretto e indiretto sulla base di trasformazioni aporetiche e ambigue. L'esclusione di alcune costruzioni (esclamazioni, interiezioni, per citarne solo alcune) dal legame di subordinazione rende necessario postulare un nodo iniziale diverso da quello che governa la sintassi del periodo (cioè S): la studiosa introduce quindi il nodo E (espressione). Le motivazioni sottese all'introduzione del nodo E sono esplicitate nell'introduzione alla traduzione francese di *Unspeakeable Sentences*, in cui l'autrice spiega che «diviene in tal modo possibile una definizione sintattica della soggettività [...] [Il nodo] E funziona come il punto di riferimento per il sistema soggettivo: deitici, pronomi personali, alcuni tempi verbali, alcune parole ed espressioni» (1995, 13-4). Il nodo E consente quindi di considerare enunciati 'amorfi'^{XVII} o incompleti come "ben formati". La sua caratteristica principale è quella di essere non-ricorsivo, se non per coordinazione.

Risulta a questo punto chiaro come una tale sistemazione grammaticale permetta a Banfield di affrontare il problema della definizione del discorso indiretto libero nei termini della rappresentazione del punto di vista. Il termine *rappresentazione* è la parola chiave per capire la teoria proposta in *Unspeakeable Sentences*. Banfield infatti, rifiutando la dicitura di *free indirect speech* – fortemente connotata in termini comunicativi nonché cattiva traduzione del francese *style indirect libre* – sceglie di riprendere la definizione coniata nel 1924 dal linguista danese Otto Jespersen, quella di *represented speech and thought* (*discorso e/o pensiero rappresentato*, abbreviato d'ora in poi come DPR). Gli enunciati che *rappresentano* il parlato o il pensiero sono quindi delle E, non subordinabili e indipendenti. «Questo,» fa notare la studiosa, «è il senso

^{XIV} Questo fatto, fondamentale per una rilettura dell'opera di Banfield, è messo in chiaro da Sylvie Patron: «Contrariamente a quello che scrive Genette, il "punto di partenza di Banfield" non è "l'osservazione giusta (se non originale) che alcune forme caratteristiche del racconto scritto come l'aoristo (il *passé simple* francese) e il discorso indiretto libero, siano pressoché sconosciute alla lingua parlata", Sylvie Patron, *Le narrateur*, op. cit., p. 203. Le parole di Genette sono citate da *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983 [*Nuovo discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1987, pp. 12-13].

^{XV} Banfield, *Unspeakeable Sentences*, op. cit., p. 24.

^{XVI} Questo punto fu notato subito da Bice Mortara Garavelli. Si veda a riguardo Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, op. cit., pp. 14 e ss.

^{XVII} Otto Jespersen, *Essentials of English Grammar*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1964, p. 17.

dell'aggettivo *libre* nella dicitura 'style indirect libre'.»^{xviii} Il nodo E inoltre presiede alla rappresentazione formale del carattere espressivo, considerato come separato dal suo contenuto, di un enunciato. Nelle parole di Banfield: «È la lingua della narrativa a creare una forma unicamente letteraria per riportare parole e pensieri, che, in ultima istanza, rende possibile l'indipendenza dell'espressione dalla comunicazione» (Banfield 1982, 63).

Nel corso dell'articolo si farà poi riferimento ad alcuni principi della teoria, di cui si fornisce di seguito una breve spiegazione. Il primo principio è quello di 1E/1 SÉ, per cui E diventa la categoria linguistica attraverso la quale viene attribuito il punto di vista. Non si prende quindi in considerazione il PARLANTE^{xix} bensì il SÉ rappresentato. L'unico caso in cui il PARLANTE ha la priorità è la presenza di una prima persona, per cui automaticamente il punto di vista è attribuito all'io (principio della PRIORITÀ DEL PARLANTE). Sono evidenti le radicali implicazioni di tali principi per la teoria narrativa, dal momento che il principio 1E/1 SÉ impedisce di avere un narratore nascosto o 'invisibile'.^{xx} Per Banfield questo è il principale argomento contro la teoria della 'doppia voce' di Roy Pascal, confutata dunque su basi grammaticali. Dal momento che non c'è qualcuno che parla ma un SÉ rappresentato, non sussiste più un legame tra PARLANTE e PRESENTE; donde si può postulare il principio seguente 1E/1ORA, il che permette di avere enunciati in cui ORA è co-temporale al PASSATO, tipici di quella che Barthes definisce 'écriture du roman'^{xxi}. Risulterà chiaro come in un quadro del genere il pronome di terza persona negli enunciati di DPR venga ridefinito e si capisce come il DPR renda possibile quella che Auerbach definisce come la «rappresentazione della coscienza uni personale e quella pluripersonale». ^{xxii} A partire da Barthes e dalla sua 'terza persona del romanzo', Banfield afferma che il pronome di terza persona negli enunciati di DPR è deittico (e non anaforico): si può quindi trovare all'inizio di una narrazione senza che ne venga specificato l'antecedente. Non solo: come deittico, il pronome di terza persona può cambiare referente ad ogni occorrenza (diventa quindi uno *shifter* a livello delle E), il che dà conto della rappresentazione dello *shift* nel punto di vista. Il punto di vista di una terza persona può cambiare da E a E, ma ogni volta che viene introdotta una prima persona si ha un nuovo TESTO (definito da Banfield come una sequenza di E correlate fra loro).

La 'lingua della fiction' ha perciò la possibilità di distinguere narrazione, comunicazione e rappresentazione, com'è evidente nel sottotitolo di *Unspeakable Sentences* «narrazione e rappresentazione nella lingua della fiction». In un romanzo, perciò, si troveranno quattro tipi di enunciati: (1) enunciati di comunicazione e discorso; presentano la relazione io-tu e corrispondono al *discours* di Benveniste; (2) Enunciati di monologo interiore; (3) enunciati di DPR, riflessivi o meno, in cui un tempo passato (ad esempio l'imperfetto francese) può essere co-temporale a un deittico di tempo presente; (4) enunciati di pura narrazione, che corrispondo-

^{xviii} Ann Banfield, *materiale didattico*, graduate seminar a.a. 2009/2010.

^{xix} Si è scelto qui di tradurre il termine 'speaker' alla lettera, come 'parlante' e non come 'enunciatore' sulla scorta della critica di Sylvie Patron alla traduzione francese del termine: «il traduttore francesetra-duce 'speaker' come 'enunciatore', il che è impreciso, se si considera quanto scrive Banfield in un articolo successivo riguardo al simbolo E: "Né il simbolo E né l'analisi di esso fanno alcun riferimento all'enunciazione. E è solo e soltanto un punto di riferimento fondamentale per gli elementi soggettivi, *shifters* compresi"», *Le narrateur*, op. cit. p. 210.

^{xx} Banfield, *Unspeakable Sentences*, op. cit., p. 97.

^{xxi} Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953 [Il grado zero della scrittura, trad. it. di G. Bartolucci, Lerici, Milano, 1960].

^{xxii} Erich Auerbach, «Il calzerotto marrone», in *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern, 1956; ed. cons. *Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1999, pp. 305-38, p. 320.

no all'*histoire* di Benveniste, il cui tempo passato (in francese, il *passé simple*) non è deittico, cioè «non co-occorre con deittici o altre costruzioni temporali».xxiii

È chiaro come, in una teoria di questo genere, l'accento batta sulla poetica, più che sulla retorica: contrariamente a quanto è stato spesso detto, lo scopo non è sminuire l'apporto della retorica agli studi narratologici, bensì quello di ridefinire e precisare alcune questioni a monte, partendo dal proprio ambito di competenza, quello, nel caso di Banfield, linguistico.

3. Nota di traduzione

Per quanto riguarda le traduzioni dei testi citati da Banfield, si è seguito il seguente criterio: i testi di letteratura primaria sono citati in originale; in nota è fornita la traduzione italiana disponibile. I testi di letteratura secondaria sono stati citati direttamente nella traduzione italiana ad opera della traduttrice o in traduzione pubblicata, qualora disponibile. Tutti gli interventi tra parentesi quadra sono della traduttrice.

Il lavoro sulla traduzione che qui si presenta è stato condotto in parte durante un soggiorno della traduttrice in qualità di *visiting scholar* presso il dipartimento di inglese dell'Università di Berkeley (Spring 2009). Un ringraziamento sentito va a Ann Banfield, la cui collaborazione nel chiarire alcuni aspetti della teoria è stata fondamentale.

xxiii Ann Banfield, *materiale didattico*, graduate seminar a.a. 2009/2010.

Lo sviluppo storico dello stile narrativo

Ann Banfield
University of California, Berkeley

...in questo momento storico di inizio del secolo XVII, in questo momento inaugurale del sorgere del soggetto [...]¹

Agli inizi dell'epoca moderna, nel secolo d'Ignazio, un fatto comincia a modificare, sembra, l'esercizio dell'immaginazione: un rimaneggiamento della gerarchia dei cinque sensi. Nel medioevo, ci dicono gli storici, il senso più sottile, il senso percettivo per eccellenza, quello che stabilisce il più ricco contatto col mondo, è l'udito; la vista viene solo in terza posizione, dopo il tatto. Poi c'è un rovesciamento: l'occhio diviene l'organo fondamentale della percezione (come attesterà il barocco, che è arte della cosa vista). Questo mutamento ha una grande importanza religiosa. Il primato dell'udito, ancora vivissimo nel XVI secolo, era garantito teologicamente: la Chiesa fonda la sua autorità sulla parola, la fede è audizione: *auditum verbi Dei, id est fides*;²

L'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori. E fra quelli che hanno messo per iscritto le loro storie, i più grandi sono proprio quelli la cui scrittura si distingue meno dalla voce degli infiniti narratori anonimi. [...] mentre è solo un accompagnamento di forze produttive storiche, secolari, che ha espulso a poco a poco la narrazione dall'ambito del parlare vivo e manifesta insieme, in ciò che svanisce, una nuova bellezza.

Il primo segno di un processo che porterà al declino della narrazione è la nascita del romanzo alle soglie dell'età moderna. Ciò che separa il romanzo dalla narrazione (e dall'epico in senso stretto) è il suo riferimento strettissimo al libro. La diffusione del romanzo diventa possibile solo con l'invenzione della stampa.³

[...] la letteratura [...] si volge a sé in quanto soggettività scrivente, o cerca di recuperare, nel moto che la fa nascere, l'essenza di ogni letteratura; e così i suoi fili convergono verso la punta più tenue – unica, istantanea, eppure assolutamente universale – verso il semplice atto di scrivere. Nel momento in cui il linguaggio, in quanto parola diffusa, diviene oggetto di conoscenza, eccolo riapparire sotto una modalità rigorosamente opposta: silenziosa, cauta deposizione della parola sul candore d'una carta, ove la parola

¹ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre 11. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Édition du Seuil, Paris, 1964 [*II Seminario. Libro 11: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, a cura di Antonio Di Ciaccia, trad. it. di Adele Succetti, Einaudi, Torino, 2003, p. 227].

² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Édition du Seuil, Paris, 1971 [*Sade, Fourier, Loyola*, trad. it. di Lidia Lonzi, Renzo Guidieri, Einaudi, Torino, 2001, p. 54].

³ Walter Benjamin, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966 [«Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov», in *Angelus Novus*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 2001, pp. 248-51].

non può avere né sonorità né interlocutore, ove non ha nient'altro da dire che se stessa, nient'altro da fare che scintillare nel bagliore del suo essere.⁴

Il nostro argomento, basato su un corpus di enunciati tratti da testi letterari da noi giudicati accettabili, ha anche una dimensione storica. Né gli enunciati narrativi né quelli che rappresentano la coscienza esistono nel linguaggio parlato. Tutti i nostri testi sono letterari e sono tutti databili a partire da un determinato momento, il che, nell'economia del nostro lavoro, non è casuale. Lo stile narrativo quale l'abbiamo definito, a differenza dal linguaggio stesso, ha una determinata origine storica; tra i dati presentati di seguito, quindi, non si troveranno esempi precedenti al *terminus a quo*, perché non ne esistono. Ciò costituisce un problema insolito per la linguistica storica, che delinea i cambiamenti sintattici o fonologici a partire dal linguaggio parlato. La domanda «come nascono le forme non parlate?» richiede una risposta atipica.

Una posizione largamente condivisa è quella enunciata da Thibaudet, con specifico riferimento all'emergere del DPR: «uno stile scritto si rinnova [...] solo attraverso il contatto con il linguaggio parlato, che è allo stesso tempo denso e originale».⁵ Sulla base di questo assunto i cambiamenti linguistici naturali avverrebbero solo nel parlato, mentre la scrittura si limiterebbe a tenere traccia di forme obsolete. Il linguaggio parlato viene quindi considerato come depositario di tutte le forme generate dalla grammatica sincronica.

In una tale prospettiva, una forma che non è mai apparsa nel parlato è precisamente il caso che rimane privo di spiegazione. Ed è il caso del DPR, così come dagli enunciati che presentano l'aoristo in francese. L'unica risorsa di cui dispone una teoria che dà priorità assoluta al parlato è l'idea per cui una forma osservata in prima istanza in un contesto letterario sia una distorsione artificiale operata da un particolare autore e che i suoi successivi utilizzi da parte di altri, anche in lingue diverse, siano il risultato dell'imitazione o di un prestito.

Il fatto curioso per cui i due tipi di enunciati di stile narrativo emergono simultaneamente e in maniera diffusa in tutte le lingue europee rende però la teoria dell'influenza e dell'imitazione poco plausibile, e suggerisce piuttosto che le caratteristiche dello stile narrativo originino in alcune proprietà connaturate alle diverse lingue, se non addirittura universali, e che perciò siano emerse spontaneamente. Ad ogni modo, le possibili ipotesi sulla loro origine sembrano ridursi alle due che seguono: che lo stile narrativo si sviluppi naturalmente e in conformità alla struttura linguistica; oppure che esso sia una deviazione grammaticale e perciò una manipolazione artificiale della lingua. Questi sono i termini in cui Lips presentava le diverse teorie storiche sul il discorso e il pensiero rappresentati: «le diverse lingue hanno creato spontaneamente questo tipo di sintassi? Oppure, al contrario, sarebbe il caso di dire che esso è nato da un idioma in particolare, al quale le altre lingue si sono rifatte, prendendolo a prestito? E come si sarebbe diffuso da una lingua all'altra?».⁶

Nei primi studiosi del DPR si riscontra un generale consenso, che tende a sottolineare la naturalezza e l'universalità dello stile. Jespersen (1924) si esprime così:

⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966 [*Le parole e le cose*, trad. it. di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano, 1996, pp. 324-325].

⁵ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris, 1935, p. 249 [trad. mia].

⁶ Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, Payot, Paris, 1926, p. 216 [trad. mia].

Bally riteneva che il fenomeno fosse proprio del francese, ma Lerch e Lorck forniscono numerosi esempi tratti dal tedesco, pur ritenendo che nel tedesco esso sia dovuto all'influenza francese, specialmente a quella di Zola (!). Ma è anche molto frequente in Inghilterra (dove lo si può trovare ben prima di Zola, ad esempio in Jane Austen) e in Danimarca; probabilmente anche in altri paesi (ho trovato di recente esempi spagnoli), e sembra in generale così naturale che potrebbe tranquillamente essere nato in vari posti indipendentemente.⁷

La stessa Lips conclude che lo stile presenta «un carattere tipico di un processo europeo, che nasce da alcune tendenze che mettono in relazione le lingue alle società moderne».⁸

Nessuno studioso specifica però quali siano i principi grammaticali che presiedono all'emergere di tali tendenze. La nostra analisi sincronica dello stile narrativo, così come la grammatica proposta per darne conto, ci permettono invece di situare con precisione la scaturigine di quelle caratteristiche che lo distinguono dal linguaggio parlato. Esse verranno rintracciate non in un certo processo «europeo», ma negli universali linguistici comuni a linguaggio scritto e linguaggio parlato.

Una volta situate le origini dello stile narrativo negli universali linguistici, rimane da spiegare perché esso non sia una caratteristica costante del linguaggio nel tempo – perché l'aoristo in francese non sia stato sempre limitato ai contesti scritti e perché il DPR non sia sempre esistito ma sia piuttosto emerso in un preciso momento storico. Se gli universali linguistici in questione appartengono sia al linguaggio scritto che a quello parlato, la spiegazione andrà ricercata in fattori extra-linguistici. Il fatto che l'emergere di caratteristiche che definiscono lo stile narrativo sia confinato, storicamente e sincronicamente, a contesti scritti costituisce un dato di primaria importanza. Infatti un'ipotesi rimasta sinora inesplorata è che il parlato, diversamente dallo scritto, inibisca alcune forme; e si tratta di forme ugualmente naturali. Più precisamente, è la predominanza della funzione comunicativa che, come voglio dimostrare, dà conto dell'assenza delle caratteristiche dello stile narrativo nel parlato; ed è la scrittura – o, più precisamente, la composizione scritta – che affranca la *performance* linguistica dalla funzione comunicativa.

Nella *performance* orale la comunicazione è inscindibile dalle altre funzioni del linguaggio, tra cui si trovano quella che Kuroda chiama «funzione oggettiva» o «atto di realizzazione del significato»⁹ e la funzione espressiva. Sul piano epistemologico, entrambe queste funzioni si possono distinguere dall'atto comunicativo. Nel discorso orale però, il contesto comunicativo – la relazione tra PARLANTE e DESTINATARIO / ASCOLTATORE – è imprescindibile. Fintanto che il parlato rimane l'unica realizzazione possibile della *performance* linguistica, o fintanto che lo scritto continua a trascrivere meramente il parlato o a modellarsi su di esso, linguaggio e comunicazione linguistica vengono in pratica a coincidere.

Sono la scrittura e la composizione scritta, allora, che, come si vuole proporre, affrancano il linguaggio dalla comunicazione. Ciò permette che emergano altre funzioni

⁷ Otto Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, George Allen & Unwin, London, 1924, p. 291 [trad. mia]. Cfr. anche Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, cit., p. 216: «Il discorso indiretto libero è un processo interlinguistico. Si può trovare in italiano, svedese, spagnolo e russo» [trad. mia].

⁸ Ivi, p. 219.

⁹ S.Y. Kuroda, *Reflections on the foundations of narrative theory from a linguistic point of view*, in *Pragmatics of Language and Literature*, Teun van Dijk (a cura di), North-Holland, Amsterdam, New York, 1976, pp. 108-40.

del linguaggio, che possono essere apprese in una forma non adulterata. Abbiamo già inquadrato queste forme come fenomeni sia sintattici che stilistici e abbiamo determinato quali siano i correlativi sintattici della comunicazione e dell'espressione. L'analisi sincronica di queste forme grammaticali ci mette ora in grado di scoprire in quale modo le condizioni storiche create dalla scrittura e le regole della composizione scritta interagiscano con la grammatica per dare loro una forma diversa da ogni altra forma riscontrabile nel parlato. La nostra ricerca partirà da una ricognizione storica dello stile narrativo, con particolare attenzione all'apparizione e alla diffusione del DPR, per poi spiegare quali fattori a livello grammaticale siano alla base del suo quasi simultaneo emergere nella letteratura europea. Secondo la nostra ipotesi, lo stile narrativo emergerebbe storicamente non attraverso il contatto con il parlato né grazie ad un unico atto creativo da parte di un singolo autore in violazione alle norme della grammatica, bensì nella grammatica universale. Il ruolo predominante svolto dal potere della composizione scritta su quella orale o sulla trascrizione della *performance* orale nella storia europea diventa evidente nel momento in cui si analizza la distribuzione di enunciati narrativi e E rappresentate nei vari generi letterari.

1. Lo stile narrativo: un fenomeno storico e al contempo universale

Il DPR compare nelle varie letterature europee tra il diciassettesimo e il diciannovesimo secolo. Ciò si può stabilire prendendo in esame le ipotesi contrarie, per le quali lo stile emergerebbe già all'inizio del Medioevo e si troverebbe addirittura nelle lingue classiche. Pascal scrive ad esempio che la storia del DPR «sarebbe un compito enorme, e certamente dovrebbe includere alcuni testi medievali e potrebbe cominciare dal greco classico».¹⁰

L'affermazione per cui esempi dello stile si possono rintracciare in greco e in latino trova però scarso riscontro presso gli studiosi di lingue antiche; inoltre, non sono stati forniti esempi plausibili. Juret¹¹ osserva che *le style indirect libre*, definito in maniera restrittiva come discorso indiretto non subordinato, è del tutto sconosciuto nei testi latini. Gli argomenti di Juret trovano pieno supporto nell'accurata trattazione del discorso indiretto in latino da parte di E. C. Woodcock.¹² Sebbene questi ritenga la dicitura di «discorso rappresentato» coniata da Jespersen appropriata per brani privi di una proposizione che li introduca, egli mostra altresì come essi siano caratterizzati dall'uso della costruzione dell'accusativo con l'infinito dell'*oratio obliqua*. Per questa ragione non si possono ascrivere alla definizione dello stile emersa nel capitolo 2.¹³ Patrick Diehl (la fonte è una lettera inedita) ritiene che «gli autori latini sembrano evitare di mostrare un'eccessiva consuetudine con la psiche dei personaggi» e aggiunge: «per quanto ne sappia, sebbene la sintassi sia diversa, lo stesso si può affermare per il greco».

¹⁰ Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functions in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester University Press, Manchester, 1977, p. 34 [trad. mia].

¹¹ A. C. Juret, *Sur le style indirect libre en latin*, in *Mélanges linguistiques offerts à M. J. Vendryes*, Paris, Champion, 1925, pp. 199-201 [trad. mia].

¹² E. C. Woodcock, *A New Latin Syntax*, Harvard University Press, Cambridge, 1959.

¹³ [Il secondo capitolo di *Unspeakable Sentences* si intitola «Gli enunciati di discorso e pensiero rappresentato» e ne definisce la grammatica].

Che il DPR si trovi nella letteratura medievale è opinione più diffusa. Un esempio tratto da *La Chanson de Roland* è citato da Lips¹⁴ e ripreso da Ullmann;¹⁵ si potrebbe però obiettare che è trattato solo in modo vago come discorso rappresentato (vedi sezione 2.1). Un altro esempio ricorrente, non perciò meno criticabile – tratto sempre dalla letteratura medievale francese – è quello che G. Lerch prende a prestito da Vološinov; lo stesso passo compare in Ullmann, anche se senza un rimando a Lerch. È tratto dal *Cantico di Sant'Eulalia*, un componimento poetico della seconda metà del nono secolo. (I versi ritenuti pensiero rappresentato sono riportati in corsivo)

- (1) Ell'ent adunet lo suon element;
mez sostendreit les empedementz
qu'elle perdesse sa Virginitet.
Poros furer morte a grand honestet.¹⁶

Vološinov spiega così in che modo il brano possa essere letto come pensiero rappresentato: «Qui, afferma Lerch, la salda, ferma, decisione della santa si associa ('klingt zusammen') all'appassionata presa di posizione dell'autore a suo favore».¹⁷ La sua conclusione per cui il verso non raggiunge lo *status* di «libero dispositivo stilistico» è più cauta dell'asserzione di Ullmann per cui il pensiero rappresentato «appare nella sequenza di Sant'Eulalia», sebbene una nota qualifichi la sua affermazione semplicemente come «l'interpretazione più plausibile del verso».¹⁸ Ci sono pochi elementi, comunque, per considerare questi versi isolati come discorso rappresentato, dal momento che non sono presenti chiare indicazioni sintattiche dello stile – nessuna esclamazione attribuita con una parentetica alla terza persona, nessun tempo passato co-occorrente a un deittico di tempo presente ecc. Dato che nulla impedisce di interpretare questi versi come enunciati narrativi, e data l'assenza di casi più evidenti nella letteratura medievale, possiamo concludere con Cohen «sulla scia di Marguerite Lips» che «i testi in antico francese forniscono un numero limitato di esempi ..., quasi tutti discutibili».¹⁹

Uspenskij contesta l'interpretazione data da L. A. Bulakhovskij per cui «il discorso quasi-diretto [DPR] è un fenomeno nuovo in russo, portato nella lingua sotto l'influenza del francese»; egli afferma inoltre di confutare una più recente origine dello stile, citando esempi tratti dalla cronachistica russa, per la precisione dalla cronaca di Ipatjev dell'anno 6454:

- (2) Rechezheim «Ol'ga, iako iaz»
Uzhe mstila esm' muzha svoego.²⁰

¹⁴ Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, cit.,

¹⁵ Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, Barnes & Noble, New York, 1964.

¹⁶ Valentin Nikolaevič Vološinov, *Marksiz'm i filosofija jazyka: osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*, Priboj, Leningrad, 1929. [«Ella raccoglie le sue forze: meglio subire la tortura che perdere la verginità». Così morì con grande onore; *Marxismo e filosofia del linguaggio: problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, trad. it. di Massimo Ponzio, Dedalo, Bari, 1976, p. 280].

¹⁷ *Ibidem* [«Dice Stavyer figlio di Godinovich: – Che non ho giocato con te con il mio grande bastone»].

¹⁸ Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, cit., p. 99.

¹⁹ Marcel Cohen, *Grammaire et style: 1450-1950*, Editions Sociales, Paris, 1954, p. 99 [trad. mia].

²⁰ Boris Uspenskij, *A Poetics of Composition: the structure of the artistic text and typology of a compositional form*, trad. di V. Zavarin e S. Wittig, University of California Press, Berkeley, 1973, p. 35 [«Olga disse loro che avevo già vendicato mio marito»].

Lo studioso cita anche esempi tratti dal folklore:

- (3) Govorit Stavyer syn Godinovich.
Chto ia s toboi svaechkoi ne igryval!²¹

Non sono in grado di verificare che questi siano effettivamente esempi di discorso rappresentato. In ogni caso, se la subordinazione della frase citata nella traduzione di Zavarig e Wittig è uguale a quella dell'originale, ciò suggerisce che il fenomeno discusso da Uspenskij non è un esempio di quello stile: invece di condividere con il discorso diretto un' E non subordinata e l'assenza di prima e seconda persona in riferimento alle parole riportate e al destinatario/ascoltatore col discorso indiretto, la costruzione mostra piuttosto la subordinazione tipica del discorso indiretto e il passaggio ad un nuovo referente per l'io e il tu, spie del discorso diretto.

Molti critici individuano i primi esempi di DPR giunto a piena maturazione formale nelle *Favole* di La Fontaine (1621-1695) e, per quanto riguarda l'inglese, in Jane Austen (1775-1817), sebbene Lips citi anche alcuni esempi tratti da Walter Scott. Esempi di discorso rappresentato si trovano in precedenza in Fielding, e Margaret Doody ne ha riscontrati alcuni di pensiero rappresentato in Fanny Burney. Pascal (1977) afferma che

sebbene la forma appaia qua e là sin dal Medioevo, non esiste, fino in epoca moderna, fino a Flaubert, una tradizione continuativa del suo uso e della sua trasmissione come tecnica letteraria; fino a Flaubert nessuno scrittore sembra averla usata con una chiara coscienza della sua identità stilistica e del suo significato. Perciò, sebbene non si possa osservare il suo emergere in questo o quell'autore a partire dal Rinascimento, non si può tracciare un grafico di una tradizione o di un'evoluzione dai primissimi inizi fino al pieno sviluppo artistico.²²

Pascal fa risalire le prime apparizioni «come caratteristica prominente e continuativa in un romanzo, in Goethe (1749-1832) e Jane Austen»,²³ per mezzo di un'analisi convincente e dettagliata dello stile nei due autori. La trattazione di Pascal quindi chiama in causa la teoria di Vološinov, che segue Lerch, per cui il DPR sarebbe «uno sviluppo decisamente tardivo nel tedesco». ²⁴ «Come mezzo usato deliberatamente e nel pieno delle sue potenzialità», continua Vološinov, «viene utilizzato per la prima volta da Thomas Mann ne *I Buddenbrook* (1901), apparentemente sotto l'influenza diretta di Zola». ²⁵ D'altra parte, Dorrit Cohn ritiene che «fosse stato usato a metà secolo da Otto Ludwig». ²⁶ Nella sua pur breve storia dello stile in Russia, Vološinov ne individua una delle prime apparizioni (se non la prima) nei romanzi di Puškin²⁷ e cita esempi da *L'Idiota* di

²¹ *Ibidem*.

²² Pascal, *The Dual Voice*, cit., p. 34 [trad. mia].

²³ *Ibidem*.

²⁴ Eugen Lerch, *Die stilistische Bedeutung des Imperfekts der Rede*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», n. 6, f. 1, 1914, pp. 470-81 [trad. mia].

²⁵ Valentin Nikolaevič Vološinov, *Marksizym i filosofija jazyka: osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*, trad. it. cit., p. 253.

²⁶ Dorrit Cohn, *Narrated monologue: definition of a fictional style*, in «Comparative Literature», n. 14, f. 2, pp. 97-112, p. 107 [trad. mia].

²⁷ Valentin Nikolaevič Vološinov, trad. it. cit., p. 155. Vološinov scrive: «Fu sulla base della retorica byroniana del giovane Puškin che il discorso semi-diretto prese forma (presumibilmente per la prima volta) in russo», *Ivi*, p. 233.

Dostoevskij,²⁸ Friedrich Todemann²⁹ fornisce alcuni esempi in spagnolo, tratti da Cervantes «e dai romanzi cavallereschi, e pure dal *Cantar del mio Cid*».³⁰ Lo stile di Pirandello nelle *Novelle per un anno* è poi discusso in Terracini,³¹ l'apparizione nella letteratura italiana è trattata da Herczeg.³²

Scopo della mia ricognizione è stato mostrare come il DPR emerga tutto d'un tratto e contemporaneamente all'inizio della modernità e come il suo emergere coincida con la nascita del romanzo stesso. A metà Ottocento la forma è già diffusa nel romanzo europeo. In Francia, Flaubert ne sfrutta appieno le potenzialità e dopo di lui, per citare Lips, Zola «abusa dello stile indiretto libero; ne era ossessionato».³³ Tra i romanzieri di lingua inglese, è quasi impossibile trovare chi non lo usi. Viene usato sempre più nel corso del diciannovesimo secolo, finché scrittori come James, Joyce e Woolf ne mettono a frutto tutte le possibilità (e Sean O'Casey lo utilizza addirittura nella propria autobiografia in terza persona). Si potrebbe quasi affermare che non c'è romanzo – e in particolare romanzo scritto in terza persona – che non presenti questa forma.

Esistono poi prove del fatto che il fenomeno stilistico non è limitato all'Europa. Nelle considerazioni di Lips, per cui non sarebbe strano trovare DPR in altre lingue,³⁴ si trova un'eco delle conclusioni a cui giunge Kuroda, da me citato nell'introduzione, nel suo studio sullo stile «nonreportive» in giapponese: «La distinzione tra discorso riferito e non riferito si può trovare anche nella grammatica inglese, forse in forma più velata».³⁵ Kuroda³⁶ fornisce prove del fatto che il giapponese possiede anche un periodo in grado di rappresentare la coscienza. Gli argomenti di Kuroda forniscono la base per le osservazioni di Jo,³⁷ secondo cui il coreano avrebbe delle strutture simili; Guliz Kuruoglu mostra poi in un saggio inedito che il DPR rappresentato si può trovare anche in turco.

La storia letteraria, perciò, ci porta a cercare una scaturigine universale per la forma stilistica che abbiamo definito come «rappresentazione della coscienza». Ma la risposta non va cercata nella storia letteraria, né tantomeno in uno studio comparato della struttura delle E di DPR nelle diverse lingue. Piuttosto, è la teoria linguistica e, in particolare, uno studio delle E di DPR in inglese e francese, che ci permetterà di costruire un'ipotesi sull'emergere dello stile e sul suo sviluppo. La gran quantità di esempi in diverse lingue e in diversi autori segnalano un fenomeno unitario che può essere inquadrato in base a principi generali, postulabili come appartenenti alla grammatica universale.

²⁸ Ivi, p. 156.

²⁹ Friedrich Todemann, *Die erlebte Rede im Spanischen*, in «Romanische Forschungen», n. 44, 1930, pp. 103-84.

³⁰ Carlos Otero, *Vargas Llosa: teoría y praxis*, in «Griab», n. 51, pp. 18-34, p. 29 [trad. mia].

³¹ Benvenuto Terracini, *Analisi stilistica: teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 354 e ss.

³² Giulio Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Sansoni, Firenze, 1963.

³³ Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, cit., p. 196 [trad. mia].

³⁴ Ivi, p. 216.

³⁵ S. Y. Kuroda, *Where epistemology, style and grammar meet: a case study from the Japanese*, in *A Festschrift for Morris Halle*, Paul Kiparsky e Stephen Anderson (a cura di), Rinehart & Winston, New York, pp. 377-391; Idem, *The (W)hole of the Doughnut: Syntax and its Boundaries*, Story-Scientia, Ghent, Antwerp, Brussels, 1979.

³⁶ S. Y. Kuroda, *Where epistemology, style and grammar meet: a case study from the Japanese*, cit.; Idem, *Reflections on the foundations of narrative theory from a linguistic point of view*, cit.

³⁷ Mi-Jeung Jo, *The retrospective suffix and speech levels of narration in Korean*, in «Applied Linguistics», n. 8, f. 1, 1986, pp. 57-79.

Inoltre, l'esistenza di una scaturigine universale è l'unica ipotesi plausibile per spiegare la larga diffusione dello stile, dato il fallimento di una convincente dimostrazione della sua derivazione da una singola fonte o da un singolo scrittore e della sua propagazione per imitazione. Un'ipotesi a favore dell'imitazione non è poi facile da formulare. Perché come si sarebbe potuto imitare uno stile le cui caratteristiche sono solo implicite nelle opere che ne fornirebbero i modelli e mai esplicitate prima del 1887,³⁸ senza ricorrere a principi fondamentali della grammatica – e, nel caso l'opera imitata sia scritta in una lingua sconosciuta all'autore – senza ricorso alla grammatica universale? In altre parole, l'ipotesi a favore dell'imitazione, se precisata, si ridurrebbe a una spiegazione in termini di grammatica universale. Infatti non tutti gli scrittori che usano le E ne sfruttano tutte le possibilità grammaticali o si muovono nella stessa direzione. Anzi, gli scrittori che fanno uso dello stile sembrano afferrarne i principi di base per svilupparli ogni volta *ex novo*.

Insomma, sia un modello per imitazione, sia un modello per evoluzione presentano sempre problemi nel momento in cui ci si trovi a spiegare la transizione da uno stadio all'altro. Se, ad un certo stadio dello sviluppo dello stile, il suo uso mostra elementi non subordinabili generati direttamente sotto il nodo E, la cui interpretazione implica che si dia una coscienza riflessiva, mentre tutti gli usi precedenti presentano solo elementi subordinabili, nessuno modello per imitazione potrebbe spiegare come si passa da uno stadio all'altro senza operare una riduzione ad un modello che individua l'origine del cambiamento nella grammatica stessa o nella sua interazione con forze esterne.

Dar conto anche della dimensione storica dello stile è ugualmente problematico, sia per un modello imitativo, che per un modello evolutivo. Ciò che infatti colpisce è l'assenza di un periodo di transizione nel corso dello sviluppo. Non si trovano versioni intermedie di uno stile che rappresenti la coscienza nel primo periodo dello sviluppo del DPR; lo stile sembra apparire già pienamente sviluppato nell'uso letterario. Come scrive Pascal, «quando appare per la prima volta [...], è già utilizzato con grande abilità e in modo appropriato. Già questo fatto sembra suggerire che, con così pochi antecedenti letterari, ci debba essere qualche abitudine linguistica nell'uso comune degli autori».³⁹

In altre parole, spiegare le origini del DPR richiede di spiegare come scrittori che spesso lavoravano senza conoscersi e senza conoscere le rispettive opere, né tantomeno a conoscenza di una trattazione esplicita delle regole dello stile, sapessero utilizzarlo. Lo stesso interrogativo può essere sollevato, *mutatis mutandis*, per quanto riguarda i lettori che per la prima volta si trovavano ad avere a che fare con una forma linguistica non familiare, perlomeno nella loro esperienza di parlanti (e quest'incontro non è solo una parte della storia passata dello stile, ma è reiterato ogni volta che un lettore legge per la prima volta un romanzo che presenta E di DPR): come possono i lettori sapere in che modo interpretarle?

³⁸ Un abbozzo storico delle prime discussioni sullo stile è fornito in Valentin Nikolaevič Vološinov, *Marksizëm i filosofija jazyka: osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*, trad. it. cit. Ullmann (cfr. *Style in the French Novel*, cit.) individua nel saggio di Proust sullo stile di Flaubert del 1920 una delle prime discussioni sullo stile fatta nell'ignoranza dell'articolo di Charles Bally (*Le style indirect libre en français moderne I et II*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift», n. 4, 1912, pp. 549-56 e 597-606) che dà allo stile il suo nome francese. Diversamente dalle figure retoriche, non ha un nome internazionale. La mancanza – che persiste tuttora – di un termine inglese per lo stile testimonia l'incapacità di riconoscerlo come uno stile a sé da parte della critica inglese, con grandi conseguenze per lo studio del linguaggio e della coscienza. Sulla scarsa considerazione della sua importanza nella critica inglese e americana si veda Dorrit Cohn, *Narrated monologue*, op cit.

³⁹ Pascal, *The Dual Voice*, cit., p. 34 [trad. mia].

La grammatica generativa fornisce una nozione esplicativa più precisa e più capace di portare a predizioni rispetto al concetto behavioristico di «abitudine linguistica» di Pascal come modello per la struttura di questa conoscenza condivisa tra scrittore e lettore: ossia, la competenza linguistica del parlante, il suo interiorizzare le regole grammaticali e, in particolare, i principi della grammatica universale. Senza la nozione di una competenza astratta, i primi critici del DPR non erano in grado di andare oltre un'intuizione e di scoprire i principi formali della derivazione dello stile, sia storicamente sia sincronicamente.

Ora siamo in grado di dire cosa siano questi universali: la nostra analisi del DPR in generale rivela che la funzione espressiva è teoricamente distinta dalla funzione comunicativa, e che la teoria grammaticale possiede le nozioni di SÉ ed ORA, oltre a quelle di PARLANTE e PRESENTE. Questi singoli costrutti della teoria grammaticale, in quanto parte di della conoscenza implicita del parlante, rappresentano potenziali del linguaggio che possono o meno essere realizzati separatamente nell'esecuzione, ma che il parlante è in ogni caso capace di produrre e interpretare separatamente – è «competente» quanto alla loro produzione, in senso stretto. Ciò è vero che sia chiamato a farlo o meno, cioè, qualora scriva o legga un romanzo che presenta E di DPR o meno.

Inoltre, la grammatica riconduce queste costruzioni espressive della soggettività al nodo E e non al contesto comunicativo in particolare o al nodo S. È l'esistenza di E come simbolo iniziale delle regole di base e come punto in cui si innesta la soggettività che permette al DPR di svilupparsi come forma distinta sia dal discorso indiretto sia dal discorso diretto. Bally considerava il ruolo non-subordinato di un enunciato di DPR come fattore importante nello sviluppo dello stile; parlava di una tendenza a sopprimere quanto più possibile i segni di subordinazione e a restituire il pensiero il più fedelmente possibile.⁴⁰ Lips segue Bally, quando afferma che lo sviluppo dello stile dipende dal suo «affrancarsi» dalla subordinazione; questo, per Lips, si ottiene tramite la soppressione del nesso subordinante *que* in francese e *that* in inglese.⁴¹

Gli ingredienti del DPR sono perciò dati nella grammatica universale. Ma il suo emergere non può essere predetto a partire da un'assunzione a priori per cui il linguaggio equivale alla comunicazione linguistica o da dati estratti dal solo linguaggio parlato. Nella comunicazione, il SÉ è realizzato morfologicamente a partire dalla stessa forma usata per il PARLANTE – il che risulta chiaro nella priorità assegnata al PARLANTE. Perciò, nel parlato, *Io* maschera il doppio ruolo che riveste, e riunisce sotto lo stesso segno comunicazione e espressione, come abbiamo già visto. È proprio perché il SÉ è definito indipendentemente dal PARLANTE, che il primo può essere realizzato in una persona diversa dalla terza?, in senso sincronico o in un determinato momento della storia della lingua. Perché ciò si realizzi, bisogna che (i) la prima persona venga eliminata e (ii) che non ci sia la seconda persona.

Allo stesso modo, ORA dev'essere definito indipendentemente dal PRESENTE. Quando un E contiene una comunicazione tra io e tu, ORA e PRESENTE necessariamente coincidono. Ma se manca un DESTINATARIO/ASCOLTATORE, così come un momento presente cui fa riferimento un atto di enunciazione, uno scambio insomma tra due interlocutori, allora ORA può stare in un rapporto di contemporaneità con il PASSATO. In presenza di entrambe queste condizioni – assenza di tu e/o io e assenza di PRESENTE – emerge il pensiero rappresentato.

⁴⁰ Charles Bally, *Le style indirect libre en français moderne I et II*, cit., p. 552.

⁴¹ Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, cit., pp. 126 e ss.

La circolarità del nostro argomento è solo apparente: l'E rappresentata è immanente al linguaggio, perché SÉ e ORA sono definiti indipendentemente da PARLANTE e PRESENTE nella grammatica universale e perciò, sempre, indipendentemente dalla realizzazione in una determinata lingua in un preciso momento storico. Ciononostante, l'esistenza separata dei quattro termini nella grammatica interiorizzata dal parlante, e il loro conseguente bisogno di essere inquadrati in una teoria grammaticale, sono rivelati solo dall'evidenza fornita dall'E di DPR, per cui la scoperta scientifica dell'esistenza separata di SÉ e ORA dipende dall'apparizione di E rappresentate, o perlomeno deve attendere che essa si sia verificata.

Inoltre, una volta che la soggettività si affranca dall'atto comunicativo e viene colta nell'ORA-nel-PASSATO, che è in realtà distanziato dal PRESENTE, si ha come ulteriore conseguenza la pura, oggettiva affermazione, separata sia dalla comunicazione con il suo PRESENTE, sia dalla soggettività con il suo ORA. L'enunciato della narrazione *per se* risulta da ciò che resta una volta rimossa la soggettività. Perciò, l'apparizione, da un punto di vista storico, della narrazione coincide con quella del DPR. Dal momento che la cartina al Tornasole per la narrazione è l'uso di tempi verbali strettamente letterari, l'emergere, in francese almeno, della narrazione, è legato all'abbandono dell'uso dell'aoristo nel linguaggio parlato. Saunders, si ricorderà, fissa l'inizio della sua interdizione dal parlato al sedicesimo secolo: «Henri Estienne, il grammatico del sedicesimo secolo, registra il primo sintomo della paralisi che investe il passato definito parlato quando vieta l'uso del tempo per denotare eventi che succedono il giorno in cui vengono narrati, e rimprovera allo straniero il fatto di dire 'il me vint veoir aujourd'huy'» (si noti l'inaccettabile compresenza di aoristo e deittico di tempo presente).⁴² In altre parole, Estienne registra il momento in cui l'aoristo si sta separando dall'atto di espressione e dal momento in cui esso occorre. Ricordiamo anche che i primi chiari esempi di DPR si trovano – e su questo sembra esserci comune accordo – in *La Fontaine*. Perciò, il francese collega in maniera chiara l'apparizione storica della narrazione con quella dell'E di DPR, così come l'apparire delle due forme è legata sincronicamente nella grammatica. Queste due proposizioni – una che realizza ciò che Kuroda chiama «funzione oggettiva»,⁴³ l'altra che rappresenta la soggettività – si dividono il campo del sapere oggettivato nel linguaggio. Ed è questo sapere nascosto nel linguaggio con la sua forma dualistica che la filosofia ha indagato; portarlo alla luce, storicamente, compete alla sfera letteraria. Perciò, la storia letteraria esplicita una verità conosciuta dal linguaggio, che esso non può dire. O se può dirla, non può essere ascoltata.

2. Lo stile narrativo come stile scritto

La questione che rimane aperta è allora perché, se è vero che lo stile narrativo – cioè, l'insieme di enunciati narrativi e enunciati che rappresentano la coscienza – scaturisce da una fonte universale, non è sempre esistito nel linguaggio? Perché appare ad un dato momento come nuova forma linguistica specificamente letteraria? Che cosa pone le condizioni necessarie per il suo emergere in un dato momento storico? Che influenze avrebbe subito il linguaggio per permetterne l'emergere?

⁴² H. Saunders, *Obsolescence of the past definite and the time-perspective of French classical drama*, in «Archivum Linguisticum», n. 7, f. 2, 1955, pp. 96-122, p. 96.

⁴³ S. Y. Kuroda, *Reflections on the foundations of narrative theory from a linguistic point of view*, cit.

Tracciando la distribuzione nella letteratura del DPR e, in un secondo tempo, delle proposizioni in francese che presentano l'aoristo, possiamo determinare l'interazione e il relativo contributo dei dati linguistici e dei fattori extraletterari che creano le precondizioni necessarie all'emergere di uno stile unicamente narrativo.

Nelle prime trattazioni sul DPR, lo stile è pesantemente caratterizzato come stile letterario, dove «letterario» è naturalmente sinonimo di «scritto». Così Lips scrive: «Lo stile indiretto libero è sempre un fenomeno del linguaggio letterario».⁴⁴ E Bally (1912), notando come «tutti gli esempi di stile indiretto libero citati nel corso di quest'articolo appartengono al linguaggio letterario», conclude:

dal momento che lo stile indiretto libero dà la netta impressione di un processo letterario, questo è un'ulteriore prova della differenza che sempre esisterà tra lingua scritta e lingua parlata, anche (e specialmente) nei casi in cui la prima mira ad imitare la seconda ... Poichè il fenomeno qui studiato diventa sempre più frequente man mano che ci si avvicina alla contemporaneità, si può vedere in ciò una prova della crescente emancipazione dello stile letterario, e uno speciale segno che si conferisce per differenziarsi dalla lingua parlata, riuscendo allo stesso tempo, attraverso questo processo, a restituire le più delicate sfumature del pensiero.⁴⁵

Altrove, Bally insiste sulla separazione essenziale tra lingua scritta e lingua parlata: «La lingua scritta è sempre la manifestazione di stati mentali, di forme di pensiero che non trovano espressione nella lingua ordinaria ... non è e mai sarà identica alla lingua parlata».⁴⁶ Lips gli fa eco, quando afferma che la propagazione di un fenomeno come il DPR «non ha nulla in comune con la trasmissione delle lingue». «La lingua scritta» continua «obbedisce a leggi che non sono necessariamente quelle del linguaggio in generale».⁴⁷

D'altro canto, Bally, con particolare riferimento al DPR, ritiene che lo stile «derivi da una tendenza sempre più marcata del linguaggio letterario ad avvicinarsi ai processi della lingua parlata».⁴⁸ Thibaudet individua anche una relazione tra questo stile essenzialmente scritto e la lingua parlata: «lo stile indiretto libero, che fino a tempi recenti i grammatici non hanno degnato dello status di parte del linguaggio [...] si origina sicuramente nella lingua parlata. Prima di divenire una forma grammaticale, è un'intonazione».⁴⁹

Una forma strettamente non «parlabile», ma che origina nella lingua parlata – così, dunque, si potrebbe descrivere l'aoristo. Una tale concezione si attesta però su un piano puramente descrittivo e non dà conto in nessun modo delle alterazioni che avvengono tra le due forme. L'assenza del *tu* e del PRESENTE e la possibile assenza di un PARLANTE, l'esclusione del QUI ed ORA nell'enunciato narrativo contenente l'aoristo: questi sono gli elementi che separano gli enunciati in oggetto dalla lingua parlata. Rimane poi da spiegare il movimento che porta dalla lingua parlata a una lingua che non è parlata,⁵⁰ per

⁴⁴ Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, cit., p. 216.

⁴⁵ Charles Bally, *Le style indirect libre en français moderne I et II*, cit., p. 604 [trad. mia].

⁴⁶ Charles Bally, *Le langage et la vie*, Droz, Ginevra, 1965, p. 69 [trad. mia].

⁴⁷ Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, cit., pp. 216-217; cfr. anche Marcel Cohen, *Grammaire et style*, cit. p. 106 [«Il discorso indiretto libero fu sin dalle origini una potenzialità del francese scritto»].

⁴⁸ Charles Bally, *Le style indirect libre en français moderne I et II*, cit., p. 604 [trad. mia].

⁴⁹ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, cit., p. 249 [trad. mia].

⁵⁰ *Ibidem*.

colmare «la distanza tra forme trovate nel comune parlato e in letteratura».⁵¹ La nostra analisi grammaticale ha precisato quali siano le differenze in termini di differenza formale e grammaticale tra discorso e narrazione. Entrambi nascono dagli stessi principi grammaticali. Le loro differenze vanno ricercate nella differenza tra parlato e scritto. Che cosa nel parlato, inteso come esecuzione linguistica, crea le condizioni per un linguaggio strettamente letterario sinonimo di stile narrativo? Risponderemo a questo interrogativo esaminando i contesti letterari in cui si trovano lo stile narrativo e, in particolare, le E di DPR.

2.1 La distribuzione del discorso e il pensiero rappresentati in letteratura

Possiamo rintracciare un modello per l'emergere del DPR nei vari generi letterari? Sì, possiamo. Tutti i testi menzionati finora in cui lo stile fa la sua comparsa sono opere di narrazione poetica (*La Fontaine*) e, in particolare narrativa in prosa o storica. Nello specifico, il suo uso sembra essere legato alla nascita del romanzo. Ciò si può verificare se si prendono in considerazione i generi in cui la forma non si trova.

(i) A giudicare dall'assenza nella letteratura scientifica sull'argomento di esempi tratti da drammaturghi, il DPR sembra essere completamente assente nel teatro. Lips include esplicitamente i più grandi drammaturghi tra coloro che non fanno uso dello stile nella letteratura del diciassettesimo secolo francese. «L'arte drammatica» scrive, «non offre esempi, perlomeno nei suoi maggiori rappresentanti, facendo specifico riferimento a Molière, Corneille e Racine».⁵²

(ii) Un caso leggermente diverso è rappresentato dal romanzo epistolare o dalla forma epistolare in generale. Lips nota che la forma epistolare de *La Nouvelle Héloïse* non si presta all'uso del DPR.⁵³ Cita pochi possibili casi dello stile tratti dal romanzo epistolare di Madame de Staël, *Delphine*. È comunque difficile decidere se si tratti davvero *bona fide* esempi rappresentativi dello stile. Gli enunciati sono in verità ambigui, perché il SÉ è la prima persona (chi scrive la lettera), e si tratta perlopiù di un io che racconta eventi passati. In altre parole, i passi che Lips riporta in corsivo nel brano che segue potrebbero essere la reazione di chi scrive la lettera nel presente ad un evento passato, invece di una reazione passata ad un evento passato contemporaneo: questa è una caratteristica, come abbiamo visto nel cap. 4,⁵⁴ dell'E rappresentato in prima persona:

(4) Ah! Que j'aurois voulu m'approcher de lui! Combien j'étais touchée de ses larmes! C'étaient les premières que je voyais répandre à cet homme d'un caractère si ferme et si soutenu: *était-ce pour moi qu'il pleurait? Serait-il possible que son âme fût ainsi bouleversée, si Matilde suffisait à son bonheur?*⁵⁵

⁵¹ Pascal, *The Dual Voice*, cit., p. 19.

⁵² Marguerite Lips, *Le Style indirect libre*, cit., p. 131.

⁵³ Ivi, p. 169.

⁵⁴ [Il capitolo 4 di *Unspeakable Sentences* si intitola «Gli enunciati di narrazione e discorso»].

⁵⁵ Anne-Louise Germaine Necker, Madame de Staël, *Delphine*, lettera XIV a Mlle D'Albemar, citata in Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, cit., p. 168 [Oh! Quanto avrei voluto avvicinarmi a lui! Quanto mi toccavano le sue lacrime! Erano le prime che vedevo versare a quest'uomo dal carattere così fermo e sostenuto: era forse per me che piangeva? Era forse possibile che il suo animo fosse così sconvolto, se Matilde bastava per la sua felicità? (Trad. mia, corsivo di Lips)].

Si dà il caso che la forma epistolare è una modalità discorsiva che esclude l'aoristo. Le frasi in corsivo non sono in netto contrasto con quelle espresse in un tempo passato letterario. Inoltre non presentano deittici del tempo presente. Non c'è perciò motivo di supporre che questi enunciati non rappresentino semplicemente assunti presenti su eventi passati e appartengano perciò al discorso.

Se si può mettere in discussione il fatto che il caso sopracitato sia un caso di pensiero rappresentato, nel romanzo epistolare si trovano casi isolati di discorso rappresentato; Lips fornisce gli esempi che seguono:

- (5) J'ai peint à Thérèse quelle serait sa situation, si M. d'Ervin faisait tomber sur elle sa colère et son despotisme; *que deviendrait-elle sans parents, sans fortune, sans appui? Elle me répond alors, que son dessein est de s'enfermer dans un couvent pour le reste de sa vie.*⁵⁶

Lips presenta un altro esempio di discorso rappresentato tratto da una lettera di Mme de Sévigné (una contemporanea, occorre notare, di La Fontaine). Lips definisce l'esempio «un esemplare di stile indiretto libero, nella sua forma meno accentuata, caratterizzata dalla soppressione del *que*, reiterato in una serie di proposizioni; è però il solo esempio che ho trovato in Mme de Sévigné» (p. 135).⁵⁷ Ciò che colpisce immediatamente, nelle frasi che Lips evidenzia in corsivo, in ogni caso, è il fatto che presentino la seconda persona e il tempo presente.

⁵⁶ De Staël, *Delphine* citata in Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, cit., p. 168 [«Ho prospettato a Thérèse la sua situazione, qualora M. d'Ervin le riversi addosso la sua collera e il suo despotismo; *che ne sarebbe di lei senza genitori, senza soldi, senza appoggio alcuno? E lei mi risponde che intende rinchiudersi in un convento per il resto dei suoi giorni*». (Trad. mia, corsivo di Lips)].

⁵⁷ Un esempio tratto da Mme de Sévigné che Lips cita nella stessa pagina mi sembra essere più pertinente. La studiosa tuttavia è riluttante nel farne uso – «La libertà di questa costruzione non ha nulla in comune con lo stile indiretto libero. L'esempio seguente, però, vi si avvicina», in Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, cit., 134-135. Fornisco l'esempio di seguito: «Elle répondit sincèrement jusqu'à son âge. – Connaissez-vous la Vigoureux? – Non. – Connaissez-vous la Voisin? – Oui. – Pourquoi voulez-vous vous défaire de votre mari? – Moi, m'en défaire! Vous n'avez qu'à lui demander s'il en est persuadé: il m'a donné la main jusqu'à cette porte. – Mais pourquoi alliez-vous souvent chez cette Voisin? – C'est que je voulais voir les sybilles qu'elle m'avait promises; cette compagnie méritait bien qu'on fit des pas. – *Si elle n'avait pas montré à cette femme un sac d'argent?* Elle dit que non, par plus d'une raison, et tout cela d'un air fort riant et fort dédaigneux» [Rispose sinceramente, per quanto glielo permettesse l'età. – Conoscete la Vigoureux? – No. – Conoscete la Voisin? – Sì. – Perché volete disfarvi di vostro marito? – Disfarmene! Io! Non avete che da chiedergli se ne sia persuaso: mi ha accompagnato mano nella mano fino alla porta. – Ma perché andavate spesso da questa Voisin? – Perché volevo vedere le sibille che m'aveva promesso; quel gruppo si meritava certo che facessi un passo verso di loro. – *Se non avesse per caso mostrato a quella donna una sacca di soldi?* Disse di no, per più d'una ragione, e lo disse ridendo e con aria di sdegno. (Trad. mia, corsivo di Lips)]. Le parti in corsivo, che seguono una serie di citazioni in discorso diretto, mi sembrano un chiaro esempio dello stile, ma, in modo significativo, un caso di *discorso* rappresentato.

- (6) Car vous dites que le temps est doux, *vous ne vous fatiguez point du tout, vous écrivez moins qu'à l'ordinaire*:⁵⁸

Il solo elemento in comune tra questi enunciati e il DR è la possibilità di interpretarle dal punto di vista della seconda persona, invece che da quello di chi scrive la lettera. (Si noti che sono E indipendenti e non S subordinate). Se si avvalora un'interpretazione di questo tipo, si potrà riconoscere una somiglianza con la domanda-eco. In altre parole, siamo davanti ad un caso di separazione tra PARLANTE e SÉ. Sappiamo anche che l'apparizione del *vous* e del tempo presente è un fattore legato al contesto discorsivo in cui si trovano le frasi che echeggiano le parole di Mme de Grignan.

Sulla base degli esempi isolati tratti da Mme de Sévigné e de Staël, e dell'assenza di chiari casi di PR, si può concludere che le E rappresentate non sono caratteristiche della forma epistolare. Possiamo trarre anche l'ulteriore conclusione che la caratteristica principale della lettera che inibisce l'emergere dello stile è il suo formato discorsivo.

(iii) Dobbiamo poi considerare se il DPR si trovi o meno nella letteratura orale o comunque in una letteratura derivata dalla tradizione orale, come l'epica. Abbiamo già stabilito, sulla base di prove, che lo stile non è caratteristico né della letteratura classica né di quella medievale. Soffermiamoci ora sull'affermazione per cui lo stile si troverebbe nella *chanson de geste*. L'unico esempio a supporto di una tale affermazione è il seguente passo tratto dalla *Chanson de Roland*, citato da Lips⁵⁹ e ripreso in Ullmann.⁶⁰ Lips è sicura nell'affermare che esso contiene «del discorso indiretto libero».

- (7) (Blancandrinsdit à Marsile)
Mandez Carlun ...
Fedeilz servises...Vus li durrez,
D'or e d'argent muls chargez,
Ben en purrat luer ses soldeiers...
En France, ad Ais, s'en deit ben repairer.
Vos le siurez à la feste seint Michel,
Si recere la lei de chrestiens,
Serez ses hom par honur e par ben...⁽⁶¹⁾

⁵⁸ Mme de Sévigné à Mme de Grignan, 31 gennaio 1680, citato in Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, cit., p. 135 [Ché dite che il tempo è bello, *non vi stancate per niente, e scrivete meno del solito*. (Trad. mia, corsivo di Lips)].

⁵⁹ Ivi, pp. 120 e sgg.

⁶⁰ Ullmann, *Style in the French Novel*, cit. p. 99.

⁶¹ Lassa III, citata in Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, cit., p. 120. Eccone una traduzione in italiano [Banfield la fornisce in inglese]:

«Blancandrino dice a Marsilio:

Manda quest'ambasciata a Carlomagno:

Gli prometti di servirlo fedelemtne

Gli darai muli carichi d'oro e d'argento,

Finalmente potrà pagare i propri sodati

E' ora che se ne torni in Francia, a Aix.

Lo seguirai alla festa di San Michele

Se riceve la legge dei cristiani,

Sarai suo uomo per onore e bontà».

Lips dà questa lettura del passo: «Blancandrins suggerisce al re Marsilio le parole che deve trasmettere a Carlomagno; il finale della storia corrobora quest'interpretazione. Questo esempio di stile indiretto

Questo passo esordisce con un discorso diretto: l'ordine di Blancandrin a Marsile. Va altresì detto che il *tu (vms)* dirà direttamente a Carlo Magno: «Ti prometto». Così, la seconda persona non è il PARLANTE, bensì il SÉ (nell'interpretazione di Lips); cioè, il punto di vista del messaggio a Carlo Magno è quello della seconda persona.

La lettura di Lips si basa sul fatto che le proposizioni in questione sono non subordinate.⁶² Ancora una volta, come per l'esempio da Mme de Sévigné, questo presunto caso di DR viola le condizioni di 'buona formazione' dello stile, enunciate nei capitoli precedenti. In particolare viene violata la priorità del PARLANTE, in quanto – se teniamo questa lettura per buona – il punto di vista è assegnato ad una seconda persona. È il caso di ricordare ancora la domanda-eco, che rappresenta o echeggia il parlato nel contesto del discorso. Allo stesso modo questi versi presentano la seconda persona e il tempo presente, invece del caratteristico passato *shifted* e della totale esclusione della seconda persona del DPR.

Inoltre, nessun esempio dello stile reperito nella forma epistolare o nella letteratura medievale, compresa la *chanson de geste*, esibisce almeno una delle costruzioni speciali che esprimono la soggettività. In tutti mancano gli elementi non subordinabili generati direttamente sotto il nodo E, così come quelli subordinabili la cui interpretazione richiede di rifarsi alla nozione di SÉ.

(iv) Un altro contesto in cui il PR è totalmente assente e gli esempi di DR sono rari è lo *skaz*. Dei pochi esempi di DR che ho trovato in testi narrativi di *skaz*, ci sono alcuni casi che presentano un punto di vista di terza persona. In essi il narratore racconta un dialogo in cui al parlante originale, così come al destinatario/ascoltatore, ci si riferisce con pronomi di terza persona e in cui il passato è un tempo *shifted*. La prima e la seconda persona (cioè il narratore e il suo uditorio) non appaiono però esplicitamente nell'enunciato di DR. Ecco di seguito alcuni esempi:

(8) He asked him had he ever shot a duck and Paul said no, hEd never even had a gun in his hands.⁶³

And he said she was considerable better – thank the Lord for his infinite mercy.⁶⁴

So they started arguing about the point, Bloom saying he wouldn't and couldn't excuse him no offence and all to that and then he said well he'd just take a cigar.⁶⁵

libero è tale che l'autore potrebbe averne fatto uso senza saperlo. Il soggetto del discorso indiretto libero, *vous*, coincide con quello sottinteso nel *mandez* del discorso diretto». *Le Style indirect libre*, cit., pp. 120-1 [trad. mia].

⁶² È interessante notare come Ullmann (*Style in the French Novel*, cit., p. 99, nota 4) osservi che l'interpretazione del brano in termini di DR non vale per la traduzione di Bédier: «Mandez-lui...*que vous l'y suivrez à la fête de saint Michel; que vous y recere la loi des chrétiens; que vous deviendrez son vassal et tout honneur et tout bien*». Questo perché Bédier legge il passo come discorso indiretto, in cui i versi sono subordinati dal *que*.

⁶³ Ring Lardner, «*Haircut*» and other stories, Scribner, New York, 1954, p. 20 [«Gli chiese aveva mai sparato a un anatra e Paul disse no, non aveva mai neanche tenuto in mano una pistola»].

⁶⁴ Mark Twain, *The Celebrated Jumping Frog of the Calavera County*, in *Great Short Stories of Mark Twain*, Justin Kaplan (a cura di), Harper & Row, New York, 1967, p. 11 [«[...] ed egli dice che ella è bene meglio, grazie all'infinita misericordia». *Capitan Tempesta, il ranocchio saltatore e altri racconti*, Guida, Napoli, 1984, p. 67].

⁶⁵ James Joyce, *Ulysses*, Vintage, New York, 1961, p. 304. [«Così cominciano il tira e molla, Bloom a dire che non vuole e non può e scusate senza offesa eccetera e poi disse via prenderò un sigaro». *Ulysses*, trad. it. di Giulio De Angelis, Mondadori, Milano, 1988, p. 296].

In altri casi, come si ricorderà dal capitolo 3, si può dare il caso di una prima persona non coreferenziale con il SÉ, come accade nel dialogo di *Cuore di tenebra*. Ancora una volta, siamo davanti ad una separazione tra PARLANTE e SÉ che caratterizza la domanda-eco.

Siamo ora in grado di interpretare ciò che abbiamo scoperto sulla distribuzione del DPR nella letteratura. Il PR è limitato ai generi che non sono composti oralmente (epica) e che non sono imitazione della comunicazione orale (teatro e *skaz*). Lo stile è generalmente ascritto dagli studiosi alla lingua scritta, in opposizione a quella parlata. Che cosa accomuna l'epica, il teatro, lo *skaz*, la scrittura epistolare e il discorso ordinario? Non è certo il loro essere «letterari», dal momento che discorso non lo è. E poi, lo stile in sé pertiene al romanzo. Certo, il termine «letterario», così come viene usato dagli studiosi della distribuzione del DPR, significa qualcosa di abbastanza cogente da escludere queste forme letterarie invece di altre. E la loro caratteristica comune non è nemmeno l'oralità, dal momento che la forma epistolare è scritta e non orale.

A questo punto dovrebbe essere chiaro che ciò accomuna tutte le forme che escludono il PR e in cui il DR è raro è la loro forma comunicativa. Se alcune di queste forme sono scritte, sono forme scritte di discorso. Nessuna di esse appartiene alla categoria della narrazione. Parlare implica la comunicazione, ma la comunicazione non implica il parlato. Un discorso può essere scritto, ma non lo deve essere per forza; l'orale, invece, non può affrancarsi dalla relazione Io-tu. (Per questa ragione le indicazioni specifiche sulla parlata – indicazioni di pronuncia – sono indicazioni di comunicazione.)

Al contrario, un enunciato di non-comunicazione – che sia di narrativo o di DPR – non può essere creato nel parlato. La narrazione e le E rappresentate, dal momento che sono non-comunicazione, sono necessariamente forme letterarie. In quanto spiegazione della distribuzione dell'aoristo in francese moderno, una simile visione delle cose si sposa a quelle di grammatici tradizionali come Sensine, che ritiene che l'aoristo sia escluso dalla «conversazione o ... da tutte le forme scritte che possono essere ricondotte alla conversazione, specialmente la forma epistolare».⁶⁶ Sensine fa anche notare che in qualsiasi libro francese «l'autore usa sempre il *passé simple* per la narrazione, e il *passé composé* nel dialogo»;⁶⁷ si tratta di imitazioni della comunicazione. «L'enunciazione storica», scrive Benveniste, «è oggi riservata alla lingua scritta. Ma il discorso è tanto scritto quanto parlato».⁶⁸ Il parlato non può avvenire che nel momento governato dall'interazione linguistica tra PARLANTE e DESTINATARIO / ASCOLTATORE. Questo momento nella lingua è rappresentato dal tempo presente.

È la scrittura che affranca la lingua da quel momento e da quella relazione comunicativa, e che rende possibile la creazione di un ORA fittizio, completamente separato dal reale atto linguistico che lo crea e la creazione di un SÉ funzionale, separato a sua volta da qualsivoglia io scrivente. Ciò perché il presente di chi scrive e il suo punto di vista linguistico possono essere silenziati nella scrittura. Ricordiamo qui l'ipotesi di Lorck sull'origine del DPR, in cui la prima persona di un monologo drammatico diventa la terza persona nel ricordo privato di un membro dell'uditorio. Secondo Pascal, Lorck concorda con Bally sul fatto che il DPR «non si possa trovare nell'uso comune» e

⁶⁶ Henri Sensine, *L'emploi des temps en français*, Payot, Paris, 1966, p. 27-9 [trad. mia].

⁶⁷ Ivi, p. 28.

⁶⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1974 [*Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971, p. 288].

suggerisce che si possa trovare «solo in letteratura e solo perché un autore, nell'atto di scrittura, è da solo con i propri personaggi immaginati, nel privato del proprio studio; e ciò accadrebbe solo in questa *privacy*, che la presenza di una seconda persona distruggerebbe».⁶⁹

2.2 La composizione scritta e l'emergere dello stile narrativo

La scrittura è quindi il fattore extralinguistico che permette ad alcune potenzialità della lingua, della grammatica universale, di essere realizzate nella *performance* linguistica; e il fatto che la scrittura si sviluppi più tardi del linguaggio stesso rende conto del fatto che le forme dello stile narrativo ascrivibili a queste possibilità del linguaggio non siano sempre esistite. Che cosa allora, nella natura della scrittura, si presta allo sviluppo della lingua della *fiction* narrativa?

Il termine *scrivere* [*writing*], in sé, ha vari significati, e dobbiamo innanzitutto determinare quali di essi siano rilevanti per una teoria dello stile narrativo. Scrivere, si ritiene generalmente, è essenzialmente un modo di trascrivere il parlato. Possiamo pensarlo come un fatto storico, visto che il parlato precede lo scritto. Ciò che non è per nulla ovvio però, è che cosa viene trascritto con le lettere dell'alfabeto. Perché il parlato non è lingua, ma *performance* linguistica. Tuttavia, nella *performance* linguistica c'è molto che sfugge alla trascrizione in normali sistemi di scrittura, come hanno reso chiaro metodi più moderni di registrazione del parlato, per esempio i nastri magnetici. E c'è poi molto che sottende il parlato e che viene esplicitato solo nello scritto – ad esempio, le unità denominate «parole», segnalate tramite uno spazio che non ha necessariamente una controparte nella catena del parlato, come ha già notato Saussure a suo tempo. Sebbene la scrittura possa essere usata anche solo per registrare il parlato, come avviene sotto dettatura, questo non esaurisce affatto ciò che si intende con il termine scrittura; si riferisce solo al prendere nota [*taking down*], al trascrivere [*writing down*]. E anche quando la scrittura si limita a trascrivere il parlato, si perde molto di quanto il parlato reale è, lo si distilla in qualcosa di più astratto.

In verità, l'uso normale, corrente di «writing» non fa riferimento alla nozione della trascrizione di una *performance* orale originaria. Anzi, la scrittura in sé è vista come un tipo di *performance* linguistica. Se, quindi, sia l'orale che lo scritto sono realizzazioni indipendenti del linguaggio, qual è il ruolo del suono nella scrittura? In altre parole, che cosa rappresentano i simboli alfabetici?

Alcuni sistemi di scrittura, ovviamente, non sono per nulla fonetici. I loro simboli rappresentano direttamente i morfemi o affissi del linguaggio. Gli alfabeti fonetici, tuttavia, sono solitamente ritenuti rappresentazioni delle unità sonore della lingua – e qualora non lo siano, sono considerati fallimentari. Infatti, se anche nascono nella trascrizione fonetica, gli alfabeti fonetici che si usano nella scrittura non risultano, come è risaputo, in precise trascrizioni fonetiche, soddisfacenti per i linguisti. Per essere più precisi, le convenzioni ortografiche proprie delle culture alfabetizzate sono solo un'approssimazione, una parziale specificazione della reale pronuncia.

⁶⁹ Pascal, *The Dual Voice*, cit., p. 14.

Infatti, sebbene gli alfabeti in uso nelle ortografie occidentali siano fonetici, lo *spelling* – le convenzioni per combinare simboli alfabetici in rappresentazioni di morfemi – non lo è. Ad un dato momento storico nella storia dell'ortografia occidentale, lo *spelling* è stato libero e fonetico, cioè una diretta rappresentazione della pronuncia. Ma l'ortografia moderna è prefissata e, come vedremo, in questa proprietà dello *spelling*, la traccia della pronuncia propria dell'autore nel testo svanisce.

L'ortografia moderna, come ritengono Chomsky e Halle (1968), non può essere considerata come un'indicazione di pronuncia. Da quest'osservazione sulle reali convenzioni per lo *spelling* molti – tra cui G.B. Shaw – hanno tratto la conclusione che, al contrario, tale indicazione dovrebbe essere fornita e che, dato che così non è, si tratti di una cattiva rappresentazione. Su questo assunto si basano le diverse proposte per una riforma dello *spelling*. Ma lo *spelling* rappresenta in maniera erronea solo se si parte dal presupposto che debba rappresentare il livello fonetico. Ed è proprio questo assunto di partenza che è stato messo in discussione dalla fonologia generativa. Lo *spelling* – questo è il punto su cui si insiste – non è né obsoleto né fuorviante, perché rappresenta un livello diverso da quello fonologico. Ad un certo stadio nello sviluppo della teoria fonologica, l'idea che – almeno per l'inglese – questo livello fosse quello delle «forme soggiacenti»⁷⁰ e che lo *spelling* fosse «fonologico» e non fonetico è sembrato un'opzione plausibile. E, se ora non si può più affermarlo con certezza, ciò che conta per la teoria narrativa è che l'ortografia rappresenta un livello più astratto della pronuncia, un livello che, piuttosto, viene riportato su una rappresentazione della stessa. Il parlante madrelingua che legge un testo scritto individua i morfemi o gli affissi lessicali a partire dallo *spelling* ma è già in possesso di regole fonologiche nella grammatica da lui interiorizzata, che lo mettono in grado di dedurre una pronuncia accettabile per ogni morfema o sequenza di morfemi. Le stesse convenzioni di *spelling*, inoltre, possono essere usate per ogni tipo di pronuncia – nel caso dell'inglese, ad esempio, per tutti i dialetti dell'inglese britannico o americano.

In altre parole, una particolare combinazione di simboli scritti ha più d'una realizzazione fonetica nella lingua in questione. Per esempio, in inglese americano l'affisso lessicale *-ing* può essere pronunciato come [ɪŋ] o [ɪn], a seconda del dialetto. In nessun dialetto la pronuncia è [ɪŋg]. (È interessante che nella terminologia linguistica convenzionale, al morfema viene dato il nome del suo *spelling*: «ing.») Quando questo morfema è scritto secondo lo *spelling* tradizionale, contrariamente a quando viene pronunciato, queste differenze di pronuncia vanno perdute. E si potrebbe addirittura dire che, visto che esiste una e una sola realizzazione grafica del morfema, ma non una fonetica, è giusto che il suo nome coincida con il suo *spelling*.

Un altro esempio si trova in parole come *butter*, *city*, *futile*, *later*, *latter* e *motto* che contengono una *t* preceduta da una vocale accentata; si tratta di una *t* «voiced» o «flapped» in inglese americano, ma non si può dire lo stesso di alcune varianti di inglese British. Nel caso di *-ing* esiste una convenzione per la pronuncia [ɪn] *-in'*, sebbene non sia uno *spelling* standard dei vocabolari. Ma per la *t* «flapped» in *butter* non esiste uno *spelling* diverso da quello con la *t* non «flapped», disponiamo solo della notazione tecnica dei linguisti. Una realizzazione fonetica è possibile per il parlante madrelingua colto, che conosce la lingua e le sue convenzioni ortografiche, ma non è per nulla necessaria. E la

⁷⁰ Nella fonologia generativa gli elementi lessicali hanno forme soggiacenti governate da regole fonologiche analoghe a quelle per cui le strutture profonde nella sintassi subiscono delle trasformazioni. Le forme soggiacenti registrano ciò che non è predicibile in un elemento lessicale.

conferma si ha nel fatto che i non udenti sono in grado di leggere senza leggere ad alta voce. La scrittura rende possibile il corto circuito della realizzazione fonetica della lingua. Ne *The American Heritage Dictionary of the English Language* Wayne O'Neil (1969) suggerisce una conseguenza di questo corto circuito:

Inoltre, un sistema di spelling basato sulla rappresentazione fonologica e non su quella fonetica fa sì che si salti un passo che sarebbe altrimenti proprio della lettura. Nel ricevere un discorso parlato, o leggendo un'ortografia basata sulla fonetica, è necessario passare dalla pronuncia alla rappresentazione fonologica astratta. Ma nel leggere un'ortografia basata sulla rappresentazione fonologica, il lettore trova senza passaggi intermedi una rappresentazione astratta. La lettura può in tal modo seguire un passo che non è influenzato da quello con cui riceviamo il parlato.⁷¹

Questa è la differenza che notiamo tra una lettura che «articola le parole» in silenzio e una che sorvola sulla realizzazione fonetica. L'argomento di O'Neill tiene, a prescindere dal fatto che si possa o non si possa dire che l'ortografia convenzionale rappresenta il livello fonologico. Qualunque livello rappresenti, non è quello fonetico.

In definitiva, sembra che dobbiamo ammettere due possibili realizzazioni materiali delle sequenze di affissi grammaticali che formano frasi di *performance* linguistica, una come suono, rappresentato dai simboli fonetici e una come scrittura, rappresentato dai simboli ortografici. Queste due realizzazioni possibili rafforzano l'ipotesi dell'esistenza di un altro – o di altri – livello più astratto.⁷² Quale è però la natura di questo livello

⁷¹ Wayne O'Neil, *The spelling and pronunciation of English*, in *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Houghton Mifflin, Boston, pp. XXXV-XXXVII, p. XXXVII.

⁷² Cornulier offre ulteriori prove per ciò che chiama «la relativa ma incompleta autonomia della parola scritta attraverso il legame con il livello fonico». Fa notare come, mentre nella costruzione «(grido) articolò lui», è ammesso qualsiasi tipo di grido, non è altresì permesso di utilizzare qualsiasi segno grafico nella costruzione

scriveva
«grafia» disegnava
tracciava

Ad esempio, le seguenti stringhe sono di facile interpretazione, ma vengono accettate con difficoltà:

§, stampò
!, aggiungeva dopo ogni frase
@@@@@, tracciò con il pennello

Anche quando il segno grafico è quasi funzionale dal punto di vista linguistico, si è riluttanti nell'accettare uno scambio come quello che segue:

+, firmò

(per dire che ha fatto una X al posto della firma).

Lo scritto sembra perciò in prima istanza dipendere dall'orale. La sua autonomia è ristabilita quando il segno grafico riproduce una serie di lettere nella loro funzione distintiva a livello linguistico. Così, l'esempio che segue si può ritenere accettabile:

Merddda, scrisse Jarry

per indicare la scrittura della tripla *d*, anche se la sequenza di lettere è impronunciabile.

Questa povertà dell'imitazione grafica nelle parentetiche scritte corrisponde al fatto che, in generale, le citazioni indipendenti hanno molto raramente un'esistenza strettamente grafica. Perciò, i dialoghi che seguono sono da interpretarsi preferibilmente come orale, e non come scritti:

«Puoi lasciarmi in ufficio alle 12.30?»
«Impossibile! Ho una riunione fino all'una»
«Allora vieni per l'una e mezza»

linguistico astratto rappresentato dalla scrittura? E quale il suo contributo alla definizione di quella che chiamiamo «narrative fiction»?

Una conseguenza del fatto che l'ortografia convenzionale non rappresenta la pronuncia è che si pone talvolta la necessità di ricorrere a un altro sistema per fornire determinate indicazioni. Convenzionalmente, gli speciali *markers* della pronuncia sono messi tra virgolette. Nei contesti letterari, questi *markers* non forniscono mai una rappresentazione fonetica completa; invece, una sorta di stenografia e certe alterazioni secondarie dello *spelling*, alcune delle quali a loro volta diventano convenzione, si rendono necessarie. Si basano sull'abilità del lettore di tradurle in un particolare dialetto o in una particolare pronuncia; ma – e questo è significativo – il lettore non è tenuto a sapere come imitare quella parlata correttamente, o, addirittura, a conoscerla affatto. Un dialetto o un errore di pronuncia viene rappresentato nella *fiction* da un numero minimo di tratti distintivi, nello stesso modo in cui un personaggio è rappresentato in modo da lasciare impliciti o addirittura aperti aspetti della sua apparenza o del suo comportamento. Basta che il lettore si renda conto che ci si sta discostando dalla pronuncia, quando ciò sia un fatto rilevante.⁷³ Alcuni esempi vengono forniti in (9).

(9) *Macmorris*. It is no time to discourse, so Chrish save me. The day is hot, and the weather, and the wars, and the King, and the Dukes; it is no time to discourse. The town is beseech'd, and The trumpet call us to the breach; and we talk and, be Chrish, do nothing. 'Tis shame for us all, so God sa' me, 'tis shame to stand still; it is shame, by my hand; and there is throats to be cut, and works to be done; and there ish nothing done, so Chrishsa' me, la.

Jamy. By the mess, ere these eyes of mine take themselves to slomber, ay'll de gud service, or I'll lig i' th' grund for it; ay, or go to death. And I'll pay't as valorously as I may that sall I suerly do, that is the breff and the long.⁷⁴

Benoît de Cornulier, *L'incise, la classe des verbes parenthétiques et le signe mimique*, in «Cahier de linguistique», n. 8, 1978, p. 89 [trad. mia]. La successione di risposte, che imita in maniera convincente lo scambio dell'orale, ci sembra inadatta per imitare uno scambio scritto. La «povertà dello scritto» è ancora più evidente se si considera il fatto che, nelle narrazioni orali in francese, gli enunciati contenenti una parentetica come «(gesto osceno) che mi fa» sono perfettamente accettabili. Cornulier ipotizza che ciò sia una conseguenza del fatto che una caratteristica generale della comunicazione scritta è che si basa sulla produzione di segni che non sono temporanei, ma duraturi e perciò permettono di separare atti di produzione e atti di interpretazione. Ivi, pp. 89-91.

⁷³ Thomas Hardy dice proprio questo nella prefazione a *Il sindaco di Casterbridge*: «Sono state mosse obiezioni circa alla parlata scozzese di Mr Farfrae, il secondo personaggio; e uno dei suoi compatrioti ha addirittura dichiarato che chi abiti oltre il Tweed non direbbe mai 'warrld', 'cannet', 'advairrtisement', e così via. Dato che la pronuncia di questo gentiluomo impegnato a correggermi sembrava al mio orecchio meridionale una fedele riproduzione di ciò che il mio *spelling* indicava, non fui colpito dalla verità della sua osservazione, e non proseguimmo oltre. Occorre ricordare che lo scozzese del racconto non è rappresentato come apparirebbe a altri scozzesi, ma come verrebbe percepito da chi abita altre regioni. Inoltre non è stato fatto alcun tentativo di riprodurre fedelmente la sua pronuncia foneticamente, più di quanto non lo sia fatto per i parlanti del Wessex» [trad. mia].

⁷⁴ Shakespeare, *Henry V*, III, ii, 116-30.

Macmorris: Non è tempo di far discorsi e così Grisceto salvi l'anima mia! Il giorno scotta, e il tempo, e la guerra, e i re, e i duchi, tutti scottano, non c'è tempo per le chiacchiere. La città è assediata e la tromba ci chiama tutti alla breccia, e noi stiamo qui a far chiacchiere e, per Grisceto, non facciamo niente! E' proprio una vergogna, per tutti noi, starsene qui con le mani in mano e che Dio ci assista. E'

Fluellen. Ay, he was born at Monmouth, Captain Gower. What call you the town's name where Alexander the Pig was born?

Gower. Alexander the Great.

Fluellen. Why, I pray you, is not 'pig' great?⁷⁵

Mr Graves pronounced his *th* charmingly. Turd and fart, he said, for third and fourth. Watt liked these venerable Saxon words.⁷⁶

«I say, Jim,» said a young genius of fourteen stretching himself upon the turf, «I pity them 'ere jarvies a sitting on their boxes all the night and waiting for the nobbs what is dancing. They'as no repose.»⁷⁷

«It was the regester – the parish regester,» said Tommy, with his knowing wag of the head, «that shows as you was born, I allays felt it inside me as I was somebody, and I could see other chaps thought it on me too; and so one day at Littleshaw, where I kep ferrets and a little bit of a public, there comes a fine man looking after me, and walking me up and down wi' questions.»⁷⁸

Et dès la veille Françoise avait envoyé cuire dans le four du boulanger, protégé de mie de pain, comme du marbre rose, ce qu'elle appelait du jambon de Nev' York [...] Aussi, depuis, le mot d'York se faisait précéder dans ses oreilles ou devant ses yeux, si elle lisait une annonce, de: New qu'elle prononçait Nev'.⁷⁹

proprio una vergogna per questa mia mano, mentre ci sarebbero delle gole da tagliare e del lavoro da fare... E ancora non è stato fatto niente e così Grisceto mi salvi.

Jamy: Per la Madonna, prima che questi miei occhi si concedano il sonno, io renderò qualche buon servizio, o altrimenti giacerò sul terreno, sì, procomberò, ma farò pagare la mia pelle assai cara... Certo così farò, e questo è il quinci e il quindi». *Enrico V*, trad. it. di G. Baldini, Rizzoli, Milano, 1995, p. 99].

⁷⁵ Shakespeare, *Henry V*, IV, vii, 12-16.

Fluellen Già, è nato a Monmouth, capitano Gower. Come chiamate voi la città do'è nato Alessandro il Largo?

Gower Vorrete dire Alessandro Magno!

Fluellen Ebbene, Largo o Magno, non sono la stessa cosa? [*Enrico V*, trad. it. cit., p. 179].

⁷⁶ Samuel Beckett, *Watt*, Grove Press, New York, 1977, p. 143 [«Il signor Graves pronunciava le *s* impure in modo incantevole. Tetta e patta, diceva, e non testa e pasta. Watt amava queste venerabili parole». *Watt*, trad. it. di Gabriele Frasca, Einaudi, Torino, 1998].

⁷⁷ Benjamin Disraeli, *Sybil or the two Nations*, Oxford University Press, London, 1975, p. 323. [«Ma dico, Jim» disse un geniale quattordicenne stirandosi sul prato, «compatisco i fiaccherai che se ne stanno seduti sugli scatoloni ad aspettare che succeda qualcosa; non hanno tregua»].

⁷⁸ George Eliot, *Felix Holt the Radical*, Panther, London, 1965, p. 258 [«Era il reggistero – il reggistero parrocchiale,» disse Tommy scuotendo come sempre il capo, «che dimostra che sei nato, io lo sento sempre dentro di me, che ero qualcuno, e ho visto che altri lo pensano di me; e così un giorno a Littleshaw, dove c'avevo i furetti e un po' di pubblico, arriva un uomo dal bell'aspetto che mi cerca e viene verso di me facendo domande»].

⁷⁹ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1954 [«E già dal giorno prima Françoise aveva mandato a cuocere nel forno del panettiere, protetto da mollica di pane, come fosse del marmo rosa, quello che lei chiamava prosciutto di Nev'York. [...] Così da allora la parola York si faceva precedere nelle sue orecchie o davanti ai suoi occhi, se leggeva un avviso, da New, che lei pronunciava Nev'». *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di Maria Teresa Nessi Somaini, Fabbri, Milano, 1994, pp. 22-3].

Nella *fiction* narrativa queste indicazioni di pronuncia reale sono introdotti solo nel discorso diretto o in quella citazione di discorso diretto estesa che è lo *skaz*. Altrimenti la lingua della narrativa non ha accento; è scritta, ma mai parlata. Come abbiamo notato nel capitolo 4, sezione 3, anche nel caso di una narrazione in prima persona, il racconto del narratore – di David Copperfield o di Marcel – non è mai una voce con i toni o gli accenti del parlato reale. Quand'anche sia pensato metaforicamente come una voce, è la voce quella scissa dal corpo, impersonale, quella di Marlow in *Cuore di Tenebra*, che, nell'oscurità, lo separa dai suoi ascoltatori «E lui, seduto in disparte, già da un bel po' non era stato per noi nulla più che una voce. Non una parola venne da nessuno [...] Ascoltavo, ascoltavo, pronto a cogliere la frase, la parola che mi avrebbe dato un indizio per spiegarmi la vaga inquietudine suscitata da questa narrazione che sembrava formarsi senza ausilio di labbra umane [...]».⁸⁰ Se questo racconto è inscritto nella cornice dello *skaz*, assume lo stile del racconto in prima persona; questa scena registra il momento in cui gli ascoltatori del narratore si ritirano e diventano lettori.

È questa astrazione della lingua della narrazione scritta che presiede alla trasformazione di tutti gli enunciati narrativi, anche quelli di discorso diretto. Ho parlato di citazioni dirette come «imitazione» del parlato, ma questo stesso termine può essere ulteriormente connotato. In realtà, il discorso diretto è una rappresentazione del parlato tanto quanto il DR; si può dire che «imita» il parlato solo perché è in grado di rappresentare la funzione comunicativa oltre a quella espressiva. È la rappresentazione della comunicazione che permette – ma non richiede – che i tratti fonetici entrino a far parte dello scritto. Il discorso diretto non è una riproduzione precisa del parlato; le parole «esatte» del parlante sono, di fatto, un'idealizzazione, sebbene presentino le caratteristiche della comunicazione e possano fornire indicazioni di pronuncia. Vengono rese la sintassi e le scelte lessicali del parlante, ma i suoi errori di realizzazione potrebbero già essere stati epurati, sebbene le convenzioni del discorso diretto permettano di citarli. Abbiamo già notato come il registratore abbia rivelato la forma per nulla ideale della reale realizzazione, con tutti i suoi errori, le pause e la sintassi troncata. Come le foto dei cavalli in corsa di Muybridge rivelavano gli errori di visione riscontrati nella pittura precedente, così le trascrizioni delle conferenze stampa registrate di rado presentano enunciati grammaticalmente ben formato. Ciononostante, simili enunciati non sono necessariamente percepiti come non grammaticali e il modo in cui i giornali citano le registrazioni differisce dalle trascrizioni, presentando sempre unità grammaticali complete.

Le conversazioni fittizie nella narrativa possono quindi essere imitazioni di un parlato ideale. «Dico 'imitare' e non 'copiare'», spiega Simone de Beauvoir circa il metodo del romanziere nella creazione del dialogo, «perché in un romanzo non riproduciamo quel balbettio che è una vera conversazione».⁸¹ Il romanziere sceglie il discorso diretto e non quello indiretto o quando deve rappresentare la funzione comunicativa o quando deve indicare la pronuncia. In ogni caso, però, ciò che viene rappresentato differisce da ciò che rappresenta, anche quando la lingua rappresenta una realtà linguistica. Esiste poi una qualche nozione astratta di questa realtà linguistica che può essere slegata dai tratti fonetici (e, forse, fino a un certo punto, anche da certi aspetti della sintassi), a tal punto

⁸⁰ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, William Blackwood and Sons, London, 1902 [*Cuore di tenebra*, trad. it. di Giorgio Spina, Rizzoli, Milano, 1997, pp. 113-115].

⁸¹ Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris, 1960, p. 393 [trad. mia].

che una lingua può essere citata direttamente in un'altra. Le possibilità per citare una lingua «straniera» vanno dagli enunciati tutti in inglese di Lawrence e Forster in (10a), contenenti l'indicazione «in italiano» o «in francese», alla resa al limite del ridicolo che fa Hemingway dello spagnolo o del pidgin inglese in (10b).

(10) a. «Look,» said the Contessa in Italian. «He is not a man, he is a chameleon, a creature of change.»⁸²

Then he said in French to his sister, «Has there been the slightest sign of Frederick?»⁸³

b. «Joke. Comes from La Granja. Heard last night comes English dynamite. Good. Very Happy. Get whisky. For you. You like? [...] «Am contented,» Sordo grinned.⁸⁴

«Qué va, it's not true. And I obscenity in the milk of all you.»⁸⁵

«Where the obscenity have you been?»⁸⁶

«Put thy hand on my head, » she said, «and then let me see if I can kiss thee.»⁸⁷

Alla base di questa nozione di che cosa rappresenti il discorso diretto, si trova, indubbiamente, un'implicita fiducia nella traduzione, in una sorta di lingua universale che può essere rappresentata da lingue particolari.

Il DR, d'altra parte, non ha mezzi a sua disposizione per rendere i tratti fonetici. Rappresenta il parlato a un livello ancora più astratto, eliminando la relazione comunicativa fra *io* e *tu*, trattenendo solo la presenza del *SE*. Il PR, invece, è il tentativo di restituire il pensiero come non-parlato attraverso il mezzo linguistico. È la scrittura che rende il linguaggio quello strumento impersonale richiesto da forme di rappresentazione così sofisticate, mettendo a tacere il parlante che si rivolge a qualcuno in un dialogo.

Il grado di astrazione raggiunto dalla scrittura in una cultura alfabetizzata ha un'altra conseguenza per la lingua della *fiction* narrativa. Una visione ingenua del linguaggio porta a credere che esistano pronunce trasparenti, senza accento; si tratta però chiaramente di una pia illusione. Ogni parlato è la realizzazione di una particolare serie di scelte; ogni parlato ha un accento. Solo nella scrittura ~~che~~ si dà la trasparenza. Gli studiosi di testi medievali possono, in principio, arrivare a dire se uno scriba parlava francese anglo-

⁸² David Herbert Lawrence, *Women in Love*, Heinemann, London, 1971, p. 85 [«“Guarda”, disse la Contessa in italiano, “non è un uomo, è un camaleonte, una creatura cangiante”». *L'Arcobaleno. Donne Innamorate*, trad. it. di Lidia Storoni Mazzolani, Mondadori, Milano, 1964, p. 727].

⁸³ Edgar Morgan Forster, *The Longest Journey*, Vintage, New York, 1962, p. 11 [«Poi disse in francese a sua sorella, “C'è stato un qualche segno da Frederick?” (trad. mia)].

⁸⁴ Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, Johnatan Cape, London, 1975, p. 139. [«Scherzo. Viene da La Granja. Udito ieri sera venire dinamitardo inglese. Bene, Felicissimo. Procurato *whisky*. Per te. Contento» [...] “Contento” disse ridendo El Sordo». *Romanzi*, vol. 2, trad. it. di Maria Napolitano Martone, Mondadori, Milano, 1993, p. 384].

⁸⁵ Ivi, p. 139. [«*Qué va*, non è vero! E io caco nell'animo di voi tutti»].

⁸⁶ Ivi, p. 261. [«[...] dove diavolo sei stato»].

⁸⁷ Ivi, p. 250. [«Mettimi la mano sulla testa» disse lei «e vediamo se so baciarti»].

normanno, se il suo inglese era Northumbrian o delle West Midland, proprio perché lo *spelling* non era fissato, e perciò molto più vicino alla fonetica. La scrittura moderna, invece, con la sua ortografia fissata, non tradisce facilmente l'accento di chi scrive, che non parla mai nel testo.

Per questa ragione la lingua della narrativa, essendo sempre scritta, gode di un particolare statuto «senza classe», che il parlato non ha mai avuto. È altro rispetto alla persona dell'autore e da quel colore soggettivo che anche l'enunciato più oggettivo potrebbe avere nella bocca di un parlante in carne e ossa. Lo studio della genesi di un'opera dovrebbe ricondurre all'autore le caratteristiche di lessico e stile, incluse i termini di origine dialettale. All'interno di un testo di *fiction* però questi termini perdono il loro carattere marcato; diventano trasparenti come ogni altra parola nell'ambito della *fiction*. Ciò che non creano sono voce e personalità di un autore/narratore; perché ciò avvenga, devono essere poste tra virgolette. Perché, come abbiamo visto, la teoria dello stile narrativo qui presentata prevede che il solo luogo deputato alle rappresentazioni della voce parlante in un testo narrativo sia in un certo senso al di fuori di esso. I suoi confini sono stabiliti dalla notazione grafica senza alcuna realizzazione fonetica – le virgolette, come notato prima, possono essere lette ad alta voce solo da un gesto o da una parafrasi come «cito».

La lingua della narrazione, quindi, è un linguaggio «senza classe» che non si dà nel parlato reale. Ciononostante, questa abilità del linguaggio di essere in un qualche senso universale spesso non è percepita come tale, data l'ingenua credenza in base alla quale esisterebbero pronunce trasparenti. Infatti, non tutti i dialetti vengono trattati allo stesso modo tra virgolette e il linguaggio astratto della pura narrazione o della rappresentazione della coscienza non è associato ad alcun dialetto in particolare. Piuttosto, si può dire che normalmente si ritiene che l'ortografia standard rappresenti il dialetto «standard».

Ciò è confermato dal fatto che sono sempre i dialetti ritenuti «sub standard» o «non standard» (qualunque essi siano in un determinato contesto) il cui uso nel discorso diretto deve essere segnalato da uno *spelling* non convenzionale. Questa è la prassi per i romanzieri. In Faulkner, dove le istruite classi alte del Sud parlano un dialetto diverso da quello standard del Nord, solo la parlata dei neri e dei bianchi di umile estrazione viene marcata nella pronuncia. In *Cime tempestose* di Emily Brontë, solo il dialetto dello Yorkshire degli inservienti è rappresentato nel dialogo con uno *spelling* non convenzionale – il dialetto degli altri non è ulteriormente specificato. In modo simile, nei racconti e nei romanzi di D.H. Lawrence, il dialetto dei distretti minerari del Nottinghamshire è rappresentato tramite uno *spelling* fonetico, mentre la pronuncia delle classi di proprietari terrieri e della classe media nello stesso contesto di discorso diretto non si discosta minimamente dall'ortografia dell'intero testo. In Lawrence, la parlata di Parkin o di Mellor è marcata, quella di Lady Chatterley no:

«Do you think he's insolent?» said Constance.

«Dunna yer think so yersen, like?» said Clifford, mocking the vernacular.⁸⁸

⁸⁸ David Herbert Lawrence, *The First Lady Chatterley*, Penguin, London, 1978, p. 114 [«Lo trovi insolente?» «Che non ti pare mica, a te?» fece Clifford, imitando il vernacolo». *La prima lady Chatterley*, in *Tutte le opere di David Herbert Lawrence*, vol. 7, trad. it di Carlo Izzo, Mondadori, Milano, 1954, p. 102)].

«There's my mother!» he said in a low voice, warning but reckless. «Ay, come if yer like. But dunna come afore midnight. An' if there's any other bugger I't' wood afore then I s'll put a bullet in 'im. Come if tha' wilt. I s'll be theer.»

«I shall try to come,» she murmured.

The old woman appeared in the little brick yard.

«Ta'e thy 'bacca then, an' theer's a ha'pny change.»

He took both without a word.

«Well, if I can do anything for you I will: and I'm sure Sir Clifford would, » said Constance, moving through the door.⁸⁹

«These 'ere bloaters is that salty, they nowt but brine. Pour us another cup o' tea, leass.»

And he would nudge his cup towards her. And she would rise obediently to get the brown teapot from the hob, to pour him his cup-a-tea.

She would never be able to imitate his speech. You couldn't even spell it. He didn't say "these" but "thaese", like the Italian *paesano*. And not 'nowt' but 'neòwt', a sound impossible to write.

She gave it up. Culturally, he was another race.⁹⁰

«L'errore», come ha notato Raymond Williams, «consiste nel supporre che l'ortografia ordinaria indichi come parla la gente per bene».⁹¹ Per esempio, troviamo spesso l'ortografia «wuz» per *was* in quella che Williams definisce «l'ortografia dei non istruiti», per indicare una pronuncia non standard; si dà però il caso che questa sia anche la pronuncia standard. Q.D. Leavis sottolinea invece la discrepanza che spesso esiste nell'indicazione della pronuncia dialettale nei suoi commenti sull'uso di termini dialettali in *Silas Marner* di George Eliot: «in materia di dialetto sia obbligati [...] a notare una discrepanza: la parlata campagnola di Nancy messa qui in luce non è quella che ci si dice utilizzi nel resto nel libro. Altrove la sua parlata depone a favore della teoria per cui un'eroina debba essere idealizzata».⁹² Infatti, come osserva Leavis, la parlata di Nancy non è così comune come quella della sorella, nella presentazione che ne viene data nel testo.

⁸⁹ Ivi, p. 170 [«C'è mia madre!» disse a bassa voce, in guardia, ma deciso a tutto. «Be', venite, se volete. Ma non prima di mezzanotte. E se c'è qualche altro in giro per il bosco prima di quell'ora, gli cacerò una palla in corpo. Venite, se volete. Sarò lì.»

[...]

«Cercherò di venire,» disse a bassa voce.

La vecchia apparve nel cortiletto.

«Eccoti il tabacco, e c'è un soldo di resto.»

Egli prese l'un cosa e l'altra senza far parola.

«Va bene, se posso fare qualcosa per voi, ci potete contare: e sono certa che Clifford è altrettanto ben disposto,» disse Constance, avvicinandosi alla porta].

⁹⁰ Ivi, p. 82 [«Ste arinche son salate ch'è come mangiare acqua di mare. Un'altra tazza di tè, piccola.»

E avrebbe dato una spinta alla tazza col gomito. E lei si sarebbe alzata obbediente per prendere la teiera scura sul focolare e versargli un'altra tazza di tè.

Non sarebbe mai stata capace d'imitare il linguaggio di lui. Nessuno avrebbe saputo trascriverlo. Le *e* le pronunciava *ae*, come nella parola italiana *paesano*. Qualche altro suono era graficamente irriproducibile.

Ella vi rinunciò. Culturalmente, egli era di un'altra razza»].

⁹¹ Raymond Williams, *The Long Revolution*, Harper & Row, New York, 1961, p. 222 [trad. mia].

⁹² Q. D. Leavis, *Appendix: a note on dialect*, in George Eliot, *Silas Marner*, Penguin, Harmondsworth, 1967, p. 257 [trad. mia].

Il punto è che la lingua astratta della narrazione, resa possibile dalla scrittura, che non ha bisogno di operare distinzioni tra i dialetti, di privilegiarne alcuni rispetto ad altri con un gioco di magia, per usare le parole di Leavis, li «idealizza». Inoltre, solo nel contesto di questo stile letterario idealizzante alcuni dialetti possono essere messi in primo piano; solo una lingua che è un *medium* trasparente di rappresentazione può rendere opachi alcuni linguaggi.

Perciò, se dal punto di vista della sua struttura, la lingua del romanzo è senza classe, sono in realtà alcuni dialetti sociali preferiti che vengono presentati a guisa di questa lingua senza classe, astratta e universale. Per lo scrittore che voglia mettere in questione tali assunti sul linguaggio che sottendono la pratica della rappresentazione della pronuncia solo per alcuni dialetti, l'arsenale linguistico a disposizione è messo a dura prova dall'inevitabile sovversione causata dal carattere «senza classe» della scrittura di un'interpretazione che invece si basa sulla divisione in classi, che rende il linguaggio universale un unico dialetto. La scrittura è a grado zero, ma la lettura no. Lo scrittore non può, ad esempio, creare un narratore in prima persona il cui dialetto non sia quello standard e segnalarlo senza ricorrere a espedienti che esulano dall'ortografia convenzionale. La narrazione è in tal modo trasformata in *skaz*, il che rende il dialetto una sorta di schermo, che riduce lo statuto della narrazione, con le sue possibilità di creare verità, a un monologo esteso tra virgolette e perciò lo rende passibile di falsificazione, come cercheremo di dimostrare nell'ultimo capitolo. Il ridicolo barbiere con il suo soliloquio davanti a un cliente sonnecchiante o silenzioso, o la figura umoristica di un lattaio che parla Yiddish regalando perle filosofiche ai passanti non assurgono certo allo statuto idealizzato della lingua della narrazione. Se il narratore non può essere presentato con indulgenza, con condiscendenza, come un personaggio umoristico, un personaggio di «genere», tenuto a distanza da una cornice, allora la narrazione deve avere la stessa forma ortografica della presentazione dei dialetti. Questi sono i limiti che la forma della narrazione scritta impone su qualunque scrittore dei nostri tempi.

Così, non è un caso che la presentazione letteraria del dialetto sia in sé legata a quelle forme letterarie che sono il prodotto della composizione scritta e, in particolare, della narrazione scritta. Persino lo *skaz* è basato sulla scrittura. La narrazione in *skaz* non è composta oralmente; è un'imitazione scritta di una narrazione orale, ed è concepibile solo se scritta. In un vero atto di composizione orale, la voce – e l'accento – dello *storyteller* sono probabilmente altrettanto trasparenti della narrazione di un testo scritto; ciononostante, è prodotta nello stesso istante della storia e viene sentita anch'essa. È la scrittura che conferisce un carattere formale all'impersonalità inerente alla voce del narratore, affrancandolo dalle sue qualità individuali e permettendo alle stesse di diventare l'oggetto stesso della contemplazione letteraria. In questo senso la narrazione è la realizzazione stessa del letterario.

La natura di questa trasparenza della lingua della narrativa non dev'essere fraintesa. Non implica che la scelta del lessico o la sua sistemazione in configurazioni caratteristiche dello stile individuale dello scrittore sia irrilevante per la critica letteraria. Ma lo stile inteso in questo modo non lo mette allo stesso livello di quegli aspetti dello stile che creano il costruito intenzionale che è la soggettività finzionale. Uno scrittore può lasciare il segno sulla sua scrittura – che può contare anche più di quanto si creda – ma questo non è ciò che viene creato dalla sua scrittura, è solo un derivato. È la scrittura che, rendendo possibili le frasi di narrazione e quelle di rappresentazione della coscienza,

permette all'opera letteraria di assumere una vita oggettiva indipendentemente dal suo autore.⁹³

3. Conclusioni

Lo stile narrativo è così il prodotto dell'interazione tra grammatica e scrittura. La prima fornisce i principi e le regole interiorizzate nella competenza linguistica in cui le forme della *performance* linguistica sono predette, la seconda crea le condizioni per la realizzazione di una di queste forme di *performance*. Ciò non significa che ogni forma di *performance* linguistica che nasce in seno alla storia della lingua può essere prevista in anticipo; piuttosto, una volta apparsa, dev'essere possibile scoprire le proprietà del linguaggio da cui discende. In questo senso, ciò che crea le condizioni per una nuova forma crea anche le condizioni per la scoperta di alcune proprietà della grammatica universale che rimangono nascoste fino a quando la nuova forma evidenzia la loro esistenza.

Questo, come si è visto, è stato il caso per i costrutti di PARLANTE, SÉ, PRESENTE, ORA nella loro relazione al nodo E. Non solo SÉ e ORA sono giustificati come nozioni indipendenti della grammatica per il fatto di essere apparsi in modo indipendente nel DPR, ma non si trovano neanche in ogni uso del linguaggio, come dimostra la loro sparizione nelle frasi di narrazione.

L'apparire spontaneo dello stile narrativo e, in particolare, del DPR nella letteratura occidentale è quindi il risultato della trasformazione della cultura occidentale in una cultura scritta. E tra cultura orale e scritta non si dà un testo di transizione. Le due culture possono coesistere, ma rimangono comunque separate. Questo è il punto sollevato da Lord (1965) riguardo alla scomparsa delle tecniche di composizione orale, ma è ugualmente appropriato come commento sulla improvvisa apparizione della *fiction* narrativa nella storia della letteratura occidentale:

È degno di attenzione che la domanda che ci siamo posti è se possa o meno esistere un *testo* di transizione; non un *periodo* di transizione tra stile orale e stile scritto, o tra analfabetismo e alfabetismo, ma un *testo*, prodotto della creatività del singolo individuo. Una volta che l'importanza di questa domanda è chiara, è possibile trasformarla: ci può essere un singolo individuo che, componendo un poema epico, pensa una volta in un modo e un'altra in un altro, o forse in un modo che combina le due tecniche? Penso che la risposta sia negativa, perché le due tecniche sono – vorrei proporre – in contraddizione e si escludono l'una con l'altra. Una volta che la tecnica orale si è persa, non viene più

⁹³ Questo è in linea con le conclusioni di Cornulier sull'autonomia della scrittura. Lo studioso spiega: «anche se qualcuno scrive davanti a noi alla lavagna, noi dissociamo la traccia della scrittura lasciata dalle sue mani dal gesto che la produce. Il parlato è tutt'uno con l'atto che lo emette, ma la scrittura si distacca e si distingue da esso. Ascoltare il parlato significa assistere alla sua produzione; leggere lo scritto non vuol dire assistere all'atto di scrittura, ma interpretare la sua traccia. Non c'è dubbio che è questa caratteristica della scrittura inerte a impedirle di imitare la forma, dato che la sua forma non è un'attività. Un segno grafico come "Toc, fece" perciò non contiene nessuna imitazione grafica di un rumore, né un'imitazione orale di un rumore, ma una trascrizione grafica di un'imitazione orale di un rumore». Benoît de Cornulier, *L'incise, la classe des verbes parenthétiques et le signe mimique*, cit. [trad. mia].

recuperata. La tecnica scritta, d'altronde, non è compatibile con la tecnica orale, e le due non si possono combinare, per formare una terza tecnica, 'di transizione'.⁹⁴

Perciò anche da un punto di vista sincronico, quando una frase non si trova più nel contesto del discorso assume la struttura di uno dei due tipi di enunciato. Il momento che, sulle soglie dell'era della scrittura, rivela le due facce del sapere contenute nel linguaggio separandole nei due tipi di enunciati narrativi, genera anche la moderna divisione tra storia e coscienza, oggetto e soggetto. La narrazione è così quella forma letteraria che esibisce la struttura vera e propria del pensiero moderno.

⁹⁴ Albert Lord, *The Singer of Tales*, New Athenaeum, York, 1965, p. 129 [trad. mia].